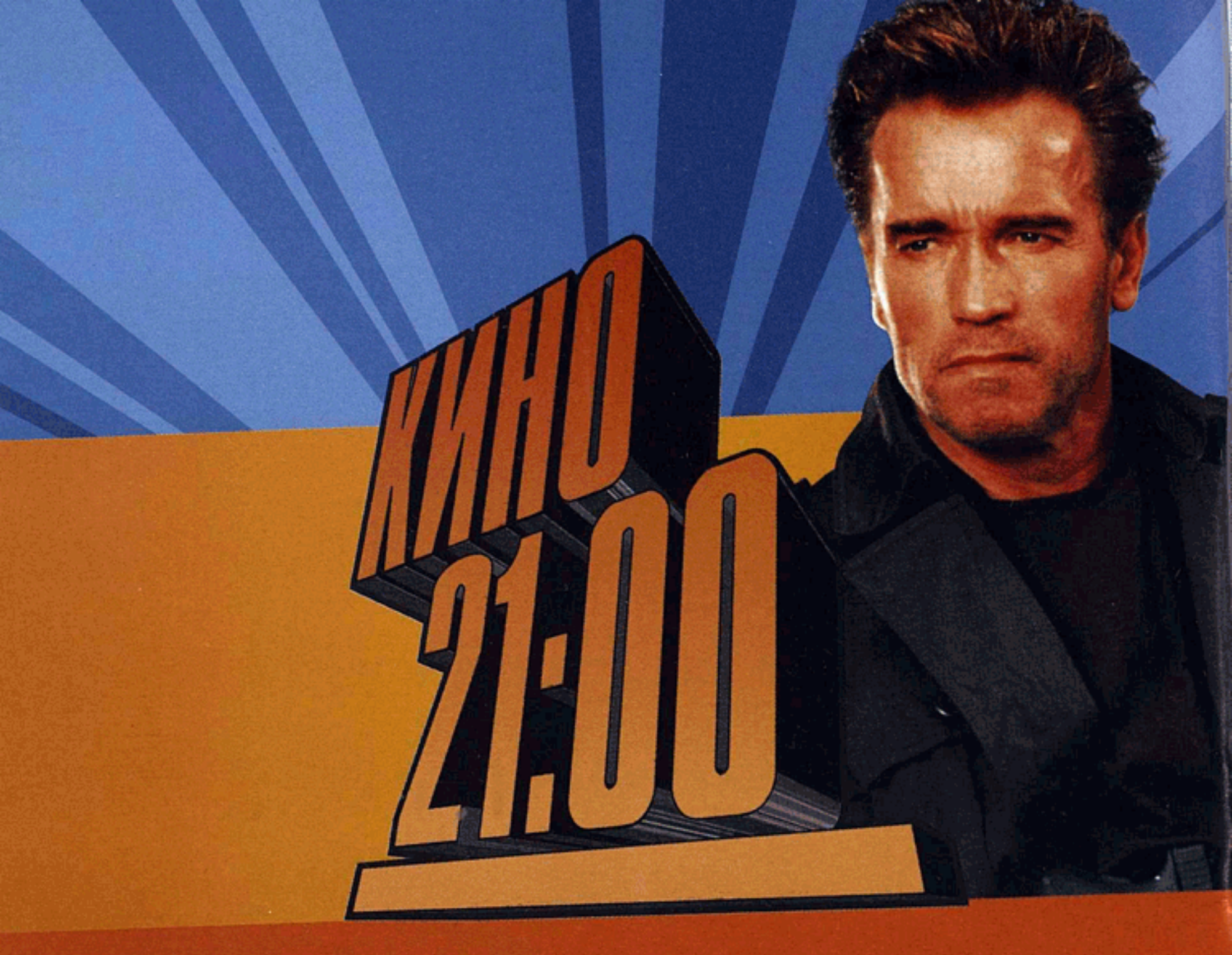
1706/03

ИСКУССТВО КИНО

2003



каждый день

❑ПОЛНОМЕТРАЖНАЯ АНИМАЦИЯ — ЭТО ЗАВОД МЫ МОГЛИ БЫ ВЫХОДИТЬ НА ЗАПАД НЕ С НЕФТЬЮ И ЛЕСОМ, А С МУЛЬТИПЛИКАЦИЕЙ — РЕСУРСОМ ВОЗОБНОВЛЯЕМЫМ, ТОВАРОМ КОНКУРЕНТОСПОСОБНЫМ *АЛЕКСАНДР ТАТАРСКИЙ* **❑БЕРЛИН-2003: МРАЧНЫЕ НАСТРОЕНИЯ** СТАРАЯ ЕВРОПА ВЫГЛЯДЕЛА В ФЕСТИВАЛЬНОМ ЗЕРКАЛЕ УСТАЛОЙ, БОЛЬНОЙ, УМИРАЮЩЕЙ... *НИНА ЦЫРКУН* **❑ЦЕЛЫЙ ВЕК ОПРОКИНУЛСЯ ВСПЯТЬ** КИНО БЫЛО ЧУДОМ XX ВЕКА, А ОБРАТИЛОСЬ НА НАШИХ ГЛАЗАХ В ЖЕСТОКИЙ ПРОМЫСЕЛ *НАТАЛИЯ РЯЗАНЦЕВА* **❑СЛУЖЕНЬЕ МУЗ НЕ ТЕРПИТ ГЛУПОСТИ** УМНЫМ НУЖНО БЫТЬ В ЛЮБОЙ ПРОФЕССИИ. НЕЛЬЗЯ, НЕ ДУМАЯ, ХОРОШО РАСПОРЯДИТЬСЯ СВОИМ ТАЛАНТОМ *АЛЕКСЕЙ ГУСЬКОВ* **❑СТЭН БРЭКИДЖ, ВЕЧНЫЙ КУМИР АВАНГАРДНОЙ МОЛОДЕЖИ** ПРЕДМЕТОМ КИНО ОН СДЕЛАЛ САМУ ПРИРОДУ ВИЗУАЛЬНОСТИ *АНДРЕЙ ХРЕНОВ* **❑КУДА «ИНВЕСТИРОВАТЬ ЖЕЛАНИЕ», ИЛИ КЛЮЧ К ПРОЧТЕНИЮ СОВРЕМЕННОЙ ИНТИМНОСТИ** ИСТИННАЯ ЛЮБОВЬ ОБРЕТАЕТСЯ ТАМ, ГДЕ ОНА МАКСИМАЛЬНО НЕВОЗМОЖНА *ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН* **❑ТЕЛЕЗАВИСИМОСТЬ** ЗРИТЕЛЬСКАЯ «ТЕЛЕМАССА», СФОРМИРОВАННАЯ ПРЕДЛОЖЕНИЕМ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ, УЖЕ ДИКТУЕТ СВОИ ПРАВИЛА ИГРЫ *ИРИНА ПОЛУЭХТОВА* **❑КОЛЛЕГИ** МНОГИХ ИЗ ТЕХ, КТО СЕЙЧАС СНИМАЕТ, Я БЫ НЕ РИСКНУЛ НАЗВАТЬ РЕЖИССЕРАМИ *ВАЛЕРИЙ ОГОРОДНИКОВ* **❑ГЛАВНЫЙ ФИЛЬМ ЕГО ЖИЗНИ** ВСЕ СНЯТОЕ МНОЮ ДО «ПИАНИСТА» БЫЛО ЛИШЬ ПОДСТУПАМИ К НЕМУ *РОМАН ПОЛАНСКИЙ*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5

Разговор поэтов о киноторговле

Российская полнометражная анимация: творческие и коммерческие перспектив
«Круглый стол»

РЕПЕРТУАР

23

НИНА ЦЫРКУН

В Европе холодно

Берлин-2003

25

НИНА ЦЫРКУН

Жизнь взаймы

«Часы», режиссер Стивен Долдри

27

СТИВЕН ДОЛДРИ:

«Это фильм о трудных решениях»

Беседу ведет Стас Тыркин

30

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Император и герой

«Герой», режиссер Чжан Имоу

33

АНТОН ДОЛИН

***Шеро*кая натура**

«Его брат», режиссер Патрис Шеро

36

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Страх и трепет

«Вилбур хочет убить себя», режиссер Лоне Шерфиг

39

СТАС ТЫРКИН

Часы

«25-й час», режиссер Спайк Ли

43

ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ

Прощание Золушки с туфелькой

«Гудбай, Ленин!», режиссер Вольфганг Беккер

46

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

Оптика обочины

«В этом мире», режиссер Майкл Уинтерботтом

47

НИНА ЦЫРКУН

Игры разума

«Признания опасного человека», режиссер Джордж Клуни

49

Н.СИРИВЛЯ

Между артхаусом и сериалом

«Кармен», режиссер Александр Хван

52

ЛЕВ АННИНСКИЙ

Горящее небо

«Небо. Самолет. Девушка», режиссер Вера Сторожева
«Звезда», режиссер Николай Лебедев

КОММЕНТАРИИ

55

Н.РЯЗАНЦЕВА

Культпоход в кино

58
ДМИТРИЙ ХАРИТОНОВИЧ
Лекция 6. Следует ли наступать на бабочек?

И М Е Н А

63
АЛЕКСЕЙ ГУСЬКОВ
«Я уважаю любой труд»
Беседу ведет Елена Кутловская
69
ЛАРИСА МАЛЮКОВА
Игрушечные истории Марии Муат
Портрет режиссера кукольного кино
76
АНДРЕЙ ХРЕНОВ
Цвета радуги для неискушенного глаза
Шестидесятник Стэн Брэкидж: In Memoriam

Р А З Б О Р Ы

85
Н.СИРИВЛЯ
Мухи отдельно, котлеты отдельно
Гатчина-2003
89
ЗОЯ КОШЕЛЕВА
Оттаявший круг
«Горланова, или Дом со всеми неудобствами», режиссер Алексей Романов
«Два сына Язили Калимовой. Уинская мелодрама», режиссер Павел Печенкин
«Извините, что живу», режиссер Алексей Погребной
96
ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН
Культура интим-сервиса и кризис иронии
«Проект новой интимности» и кино

M E D I A

105
ИРИНА ПОЛУЭХТОВА
Телеменю: комплексный обед или à la carte?
О практике телевизионного программирования в России и Франции

О П Ы Т

115
ВАЛЕРИЙ ОГОРОДНИКОВ:
«Режиссер — это не профессия»
Беседу ведет Тамара Сергеева
127
РОМАН ПОЛАНСКИЙ:
«Я стремлюсь все делать как можно проще»

П У Б Л И К А Ц И И

135
ВЛАДИМИР СИНЕЛЬНИКОВ
По памяти
Воспоминания документалиста

Ч Т Е Н И Е

161
БЕРНАР ВИОЛЕ
Тайны Делона
Фрагменты книги

S U M M A R Y

175

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

«Карлик Нос»,
режиссер
И.Максимов

Разговор поэтов о киноторговле

В марте в нашем кино произошло значительное событие — впервые в широкий прокат вышел российский полнометражный анимационный фильм. Пресса, откликнувшаяся на премьеру «Карлика Носа» (режиссер Илья Максимов, продюсер Сергей Сельянов), провозгласила рождение отечественного полнометражного анима-кино. И хотя в этом утверждении содержится огромное преувеличение, беспрецедентность самого события очевидна.

Полнометражной мультипликации уже 65 лет — в 1938 году появилась «Белоснежка». Это позже Уолту Диснею достались и слава, и престижные награды, но работу над фильмом он начинал, преодолевая скепсис, открытое неприятие проекта и молву о неотвратимом провале... И все же перевесили талант и авантюризм автора. Он победил.

Смогут ли победить российские мастера?

Своя, пусть и не долгая, но заслуживающая отдельного разговора история есть и у отечественной полнометражной анимации. Совсем недавние примеры — «Короли и капуста» Марии Муат, «Волшебная флейта» Михаила Тумели, «Чудотворец» Станислава Соколова, «Любимое мое время» и «Школа изящных искусств» Андрея Хржановского, «Новые бременские» Александра Горленко... Правда, на большой экран эти картины не вышли. Но сегодня полным ходом идет работа над пятью крупными проектами — в производстве находятся «Щелкунчик» Татьяны Ильиной, «Князь Владимир» Юрия Кулакова, «Морской дьявол» и «Печать царя Соломона» Владлена Барбэ и Валерия Пугашкина, «Багдадский вор» Александра Горленко. Как и «Карлик Нос», они тоже должны появиться в прокате (премьеры ожидаются осенью).

Если бы все они вышли на экран одновременно, это был бы действительно взрыв, который сразу же привлек бы всеобщее, в том числе и западных инвесторов, внимание. И время ведь самое благоприятное — кинематографическая мода движется в сторону не диснеевской, а европейской и восточной анимации. Да и престижные фестивали, специализирующиеся на игровом кино (Берлин, Мангейм... — список открыт), уже не только включают в свою программу, но и даже награждают анимационные фильмы...

Кажется, российское анимационное кино переживает (завершает?) переходный период от старых, традиционных форм производства к новым технологиям, которые проверяются в самом процессе работы над полнометражными картинами.

Что означает эта переломная ситуация? Случайна ли она или закономерна? Чем для отечественного кино и проката творчески и коммерчески потенциально такое активное движение на анимационном фланге? Можно ли говорить о возможности долгожданного прорыва? Или все значительно проще — опытные аниматоры заняты, зарплата гарантирована, а конечный результат ничего не даст?

Эти вопросы стали сюжетной основой «круглого стола» с участием главного редактора «Искусства кино» Даниила Дондурея, критика Ларисы Малюковой и собственно героев дня, имеющих самое непосредственное отношение к обсуждаемой теме, — режиссеров Татьяны Ильиной, Александра Горленко, Валерия Пугашкина, Александра Татарского и продюсера Сергея Сельянова. Естественным образом разговор коснулся и других, не менее серьезных и специальных вопросов — о жизни отрасли в целом, о том, какие творческие и технические проблемы приходится решать авторам новых полнометражных проектов, каковы перспективы выхода отечественной анима-продукции на мировой рынок.

Идея — продюсер — прокат

Даниил Дондурей. Нас интересует проблема создания конкурентно- и жизнеспособного кинопродукта на внутреннем рынке. Относительно игрового кино это вопрос сложный. В первую очередь потому, что современная аудитория — то есть люди, которые деньги платят, — ждет одного, художники же снимают что-то совершенно другое. Они, условно говоря, для среднестатистического, в основном старого и уже давно нелюбопытного, зрителя снимают, в крайнем случае — для себя и друзей, но не для тех, кто сегодня реально приходит в кинотеатр. Ситуация печальная и не вселяющая надежд. При этом собственно прокат меняется с колоссальной скоростью, количество залов и купленных фильмов растет, как грибы. Так может быть, наш шанс вовсе не в расчете на игровое кино? Может, стоит ставить на кино анимационное? Более того, создать конкурентный продукт не только на внутреннем рынке, но и попытаться предложить что-то если не Америке, то Европе или Востоку — Китаю, Японии, Корее?.. Есть ли у нас такие возможности? Да или нет? Давайте обсудим. Подозреваю, что аниматоры, люди совершенно особого художественного сознания, не так отстали от жизни, как представители других кинематографических профессий. Наверняка вам есть что сказать.

Александр Татарский. Несколько лет назад тоже затевались большие анимационные проекты. Правда, их целью часто были не конкретные картины, а просто некие финансовые операции: кому-то было важно не фильм сделать, а где-то обозначить: «Начинается производство», и дальше трава не расти. Сегодня наконец-то появилась возможность обсуждать уже состоявшиеся проекты (это и «Карлик Нос», и «Новые бременские»), и снимаются фильмы, которые, даст Бог, будут закончены. У «Щелкунчика» бюджет есть, у проектов Пугашкина и Барбэ его как такового нет, и делаются они на честном слове, на энтузиазме, на нервах и крови. А самый первый среди этих проектов, позволю себе напомнить, — наше несчастное, нереализованное «Прибытие поезда», о котором я сейчас даже не готов говорить, потому что на очередную просьбу-заявку уже в Министерство культуры мы получили отрицательный ответ. Это моя беда и личная трагедия. Конечно, по замыслу «Прибытие поезда» — это авторское, фестивальное кино, не рассчитанное на массового и тем более на детского зрителя.

Александр Татарский — режиссер, продюсер анимационного кино, президент кинокомпании «Пилот», художественный руководитель телекомпании «Пилот ТВ», президент Открытого российского фестиваля анимационного кино (Таруса, Суздаль). Лауреат Государственной премии России, премии «Ника», призер многих анимационных МКФ.

Татьяна Ильина. Полнометражная анимация в России — требование времени. Не говорю уж о том, что для всех нас это единственная возможность увидеть свой фильм в прокате, а не только на фестивалях или на видеокассетах. Произ-

водство полного метра дело прибыльное и в этом смысле коммерческое, но дело все-таки новое, и в учебных заведениях его особенности не изучаются. Если мы хотим добиться серьезных успехов и стабильного непрерывного производства, как во всех цивилизованных странах, мы должны использовать момент. Возможности сейчас есть.

Александр Горленко. Сегодня все мелкие и непродуманные проекты — и по драматургии, и по исполнению такое вот и не авторское, и не коммерческое, не для себя и не для зрителя кино — никому не нужны. Поэтому хочу пропеть дифирамбы питерцам. Я с ними сотрудничал еще на «Волшебнике Изумрудного города». Уже тогда видел, что они двигаются вперед семимильными шагами. И вот сейчас я горжусь ребятами, сделавшими «Карлик Нос». Хотя начинали они чуть ли не с нуля, но шли целенаправленно, грамотно и, главное, знали куда идут.

Александр Горленко — режиссер анимационного кино, руководитель мастерской компьютерной графики и анимации во ВГИКе. С 1969 года работал на киностудии «Союзмультфильм» как художник-аниматор. Автор фильмов «Про черепаху», «Что случилось с крокодилом», «Увеличительное стекло», «Про шмелей и королей», «Старая лестница», «Потерялась птица в небе», «Соло для луны и волка», «Мыльные пузыри кота тетушки Фло», «Новые бременские» и других. Призер многих анимационных МКФ. Был исполнительным продюсером анимационного сериала «Волшебник Изумрудного города».

Лариса Малюкова. Продюсеры игрового кино — Сельянов, Атанесян — наконец-то обратили внимание на некогда забытую, как заросший пруд тетушки Тортилы, анимационную область. Но на таком проекте, как «Карлик Нос», должно работать огромное количество специалистов. Профессионалов не хватает. Да и студии, то есть серьезной базы, в Питере прежде не было. Сергей, как все началось?

Сергей Сельянов. Я не аниматор. Не чувствую и, наверное, никогда не почувствую того, что составляет прелесть и суть анимации. Для меня это очень тонкий, волшебный мир, очень специальный... Но так в жизни иногда складывается... Все началось еще до кризиса. Кинорынка не было и в помине, но был видеорынок, активный и доходный. Ощущение позитивной тенденции и определило желание что-то сделать, опираясь на видеорынок. На него был нацелен наш первый проект «Волшебник Изумрудного города».

Л.Малюкова. А как складываются отношения художников и продюсеров?

Т.Ильина. Раньше при полном госфинансировании режиссер решал и творческие, и производственные задачи. Сейчас он оказался наемным работником, которого — если он не выполняет требования продюсера — могут заменить. Сегодняшнее кино целиком зависит от продюсера, от уровня его культуры, от его целей. Если цель — только прибыль, то качество кинопродукта непредсказуемо.

Л.Малюкова. Почему таким стремительным и кратким был прокат фильма «Карлик Нос»?

С.Сельянов. Потому что весенние каникулы продолжались девять дней.

Л.Малюкова. Пришла я с ребенком в воскресенье на утренний сеанс. Билетов на «Карлик Нос» в крошечный зал в «Пяти звездах» нам не досталось. Заметьте, в соседнем зале шел «Остров сокровищ» и билеты на него были. А «Карлика» через пару дней сняли с проката. Неужели невозможен диалог с прокатчиками?

Сергей Сельянов — режиссер, продюсер игрового кино. Руководитель кинокомпании «СТВ». С 1998 года — продюсер анимационного кино.

С.Сельянов. Вопрос не ко мне, хотя ответ у меня есть. Любой фильм в стране, в том числе в Москве, активно прокатывается две недели. Фильмов много, залов мало. Практически ни в одном кинотеатре, кроме Киноцентра, нельзя посмотреть фильм спустя месяц после премьеры. А анимацию, вообще детское кино в рабочие дни и показывать-то бессмысленно.

Л.Малюкова. Но в воскресенье в девять утра на игровой фильм придут несколько человек, а на анимацию — толпа детей.

С.Сельянов. Для решения проблемы в целом требуются серьезная мозговая работа, социологические исследования рынка, специальные действия. Прокатные рамки едины что для анимации, что для игрового кино.

Л.Малюкова. Глупо. Ребенок, посмотревший мультфильм в выходные, захочет посмотреть его в следующее воскресенье. Ему интересно пересматривать любимый мультик.

«Новые бременские», режиссер А.Горленко

С.Сельянов. Мы делаем все от нас зависящее, чтобы фильм хотя бы по воскресеньям, хотя бы на одном сеансе был представлен.

Д.Дондурей. Сергей, если бы в Москве было не семьдесят залов, а двести, что-то изменилось бы?

С.Сельянов. Сейчас фильм идет в десяти кинотеатрах, тогда шел бы в двадцати.

А.Горленко. Когда-то в кинотеатре «Россия» работал анимационный зал, не говорю уж о специализированных кинотеатрах, таких как «Баррикады». С утра до ночи в них шли анимационные фильмы, и пробиться на них было очень сложно.

С.Сельянов. Все это издержки роста. Если мы считаем, что все пойдет по нарастающей — как в случае с видео, — то в Москве через год проблема исчезнет, хотя в стране в целом еще сохранится. Определяющее значение имеет количество залов.

А.Горленко. Все неузнаваемо меняется. Еще два года назад мы делали «Новых бременских», предполагая единственную возможность выхода фильма — на VHS. Теперь кассеты становятся лишь прилагательным к кино.

Л.Малюкова. Кстати, пиратских копий «Карлика Носа» в прокатный период не было. Я специально проверяла.

Валерий Пугашкин. Когда к нам приезжают зарубежные партнеры, они заводят предметный разговор, начиная с технологии, а заканчивая такими вопросами, как менталитет, возраст зрителя и т.п. Но самый главный вопрос — о фокус-группе. Проводилось ли исследование? Есть ли психолог? Не будем же мы объяснять, что финансирования не хватает на собственно производство, какая там фокус-группа, какие психологи... Своего реального зрителя мы, конечно, не знаем.

Валерий Пугашкин — сценарист и режиссер анимационного кино, автор более тридцати фильмов, среди которых «Роковая любовь», «Гром не грянет», «Андрей Свислоцкий». Соавтор (с А.Татарским) нереализованного полнометражного проекта «Прибытие поезда». Художественный руководитель анимационной студии «Классика». Призер многих анимационных МКФ.

Л.Малюкова. Почему был загублен прокат «Новых бременских»? Продвижением фильма никто не занимался?

А.Горленко. Активно не занимались. Плох или хорош фильм — это отдельный разговор. (Вот буквально месяц назад у нас была встреча в Америке с ведущими критиками и прокатчиками, и они страшно удивились, увидев картину: «Почему мы не знаем про это кино? Давайте попробуем его прокатать».) Но, действительно, достойного проката «Новые бременские» не получили. И для меня, конечно, это главная проблема. Критики отнеслись к картине прохладно, несмотря на то что она у нас была первой полнометражной. Хотя бы это могли заметить и оценить? А зрители, особенно маленькие, приняли ее с восторгом. Беда оказалась в том, что «Бременские» существовали только в кассетном прокате и поэтому просто растворились в безвестности. Любой фильм может рассчитывать на успех или хотя бы на внимание, лишь имея прокат в кинотеатрах — когда люди стоят в очереди за право его увидеть. А многие наши кинотеатры, к сожалению, продолжают торговать бытовой химией. Когда они начнут работать по назначению, тогда и можно будет говорить о полноценном прокате и об адекватном восприятии анимационных фильмов зрителями и критиками.

В.Пугашкин. Существуют уже сотни кинотеатров не только в столицах, но и в провинции. Но какова цена детского билета? Выясняется, что ее нет вообще. Нет сетки. Спрашиваешь прокатчика: «Ну хотя бы на русском рынке на что мне рассчитывать? Если ты скажешь, что соберешь пятьсот тысяч, значит, я на триста могу рассчитывать». Он отвечает: «Валер, если скажу, что сто — будет правда».

Л.Малюкова. Таня, кажется, американцы проявили интерес к «Щелкунчику», после того как вы получили за его пилот медаль в Нью-Йорке?

Т.Ильина. После пилота на проект хотя бы обратили внимание, появилась возможность начать его серьезное обсуждение. Он же очень дорогой, а кто с бухты-барахты отваливает миллионы?

Л.Малюкова. А какова политика немцев по поводу проката вашей картины?

Т.Ильина. Сначала рассчитывали только на Европу. Но вдруг появилась перспектива и американского проката. Для меня это было полной неожиданностью, потому что американский заказ существенно отличается от европейского. В частности, даже пришлось пойти на отдельные смысловые, содержательные изменения в картине. Российский прокат, разумеется, планировался изначально. У нас ведь в фильме и артикуляция русская, и героиню зовут Маша. В европейском варианте будет свое озвучание. Предполагается двойной саундтрек. Когда вложены довольно большие по нашим меркам деньги, возникают особые проблемы. Во-первых, инвесторы требуют продукт в срок, во-вторых, соответственно, их не слишком волнует качество — литературное и стилистическое, — что всегда принципиально для нас. Для них фильм — это товар в золотой обертке, и нужно, чтобы все было понятно, ярко, чистенько и блестело.

Татьяна Ильина — художник-постановщик, сценарист и режиссер анимационного кино. Работала на киностудии «Союзмультфильм» с 1984 года. Автор фильмов «Тройная уха», «Тайна», «Катина сказка», «Белый домик», сюжетов для сборника «Веселая карусель».

Но должна сказать, что за полтора года работы у нас уже готово больше семидесяти минут анимации в цвете.

А.Татарский. Обратите внимание: вот срок, нормальный для мировой практики.

Т.Ильина. Для нас этот срок — а он включает и подготовительный период — чрезвычайно мал. Я до сих пор в ужасе от того, что мы вынуждены были начать работу по незаконченному сценарию. Сейчас все огрехи видны, а я уже ничего не могу исправить. Из-за висящего, как дамоклов меч, срока сдачи приходится

жертвовать качеством, и это для нас мучительно. Вместе с тем опыт показывает, что зарубежные инвесторы не так страшны, как их малюют. Чаще всего это профессионалы, с которыми можно и нужно работать, которых можно во многом убедить. Да и жесткие требования — замечательный стимул. Потому что наше «долго» далеко не всегда «хорошо».

Открытием для меня стали и коммерческие требования к кинопродукту. Все-таки мы никогда не рассматривали детскую анимацию как товар. Эту область нам еще предстоит изучать. Сейчас мы ориентируемся в основном на западную продукцию, как это произошло в «Карлике Носе», пытаемся подражать ей. Но понятно же, что нужно найти свою нишу, в том числе на мировом кинорынке, необходим поиск своего лица.

А.Татарский. Есть проблема с людьми, которые «заказывают музыку», то есть вкладывают деньги. Они допускают абсолютно советскую ошибку. Западный человек не занимается самодеятельностью, он всегда приглашает специалиста. У наших же финансистов-инвесторов-продюсеров есть жуткий соблазн сочинять все самому. Дальше того, чтобы реанимировать «Ну, погоди!», «Незнайку», «Бременских музыкантов» и «Чебурашку», дело не идет. На мой взгляд, все названные фильмы — продукт своего времени. Можно сделать крутой римейк, взяв сюжет за основу. Но абсолютно бесперспективно дважды пытаться войти в одну воду. Первые «Бременские» с точки зрения искусства — плохой фильм, я отвечаю за свои слова. Но тут иной феномен. Вспомните, в какой несвободной стране художник посмел нарисовать двурогую гитару! Да я эти гитары рисовал-перерисовывал в школе беспрерывно. И еще. Бременские герои целуются, в фильме есть намек на секс, на битлов, на свободу. А нынешние римейки... Это ностальгия по детству, желание вернуться в то время, когда печень не болела. Но как направление они не перспективны.

Л.Малюкова. Считается, что персонажи уже раскручены, любимы. Это готовый бренд, в который охотно вкладывают деньги.

А.Татарский. Самообман, заканчивающийся фиаско. Говорю не о Горленко. Не стреляйте в пианиста. Он сделал все что мог с этим невозможно устаревшим сценарием. Ну нельзя в наше время делать «Бяки-Буки»! То, что делают Энтин и Гладков времен первых «Бременских», — сегодня безбожная архаика, реанимированная эстрада 70-х.

Вообще, проблема диалога между продюсером и художником довольно запутанная. У меня не вызывает сомнений Ильина, которую продюсер Репин пригласил сделать «Щелкунчика», нет вопросов к крепкому тандему Пугашкина и Барбэ и к опытному режиссеру Горленко. Но ведь сегодня прослеживается небезопасная тенденция: чем больше денег, тем менее известного человека ставят во главе глобальных проектов. Бывает, что у режиссера даже практики маленьких фильмов нет. А все дело в том, что неопытными людьми легко манипулировать. Поэтому делаю вывод: «хозяев» не волнует результат, они ставят и решают какие-то иные цели. Поэтому появляются странные проекты. Вот, скажем, есть «Князь Владимир». Он здесь не представлен...

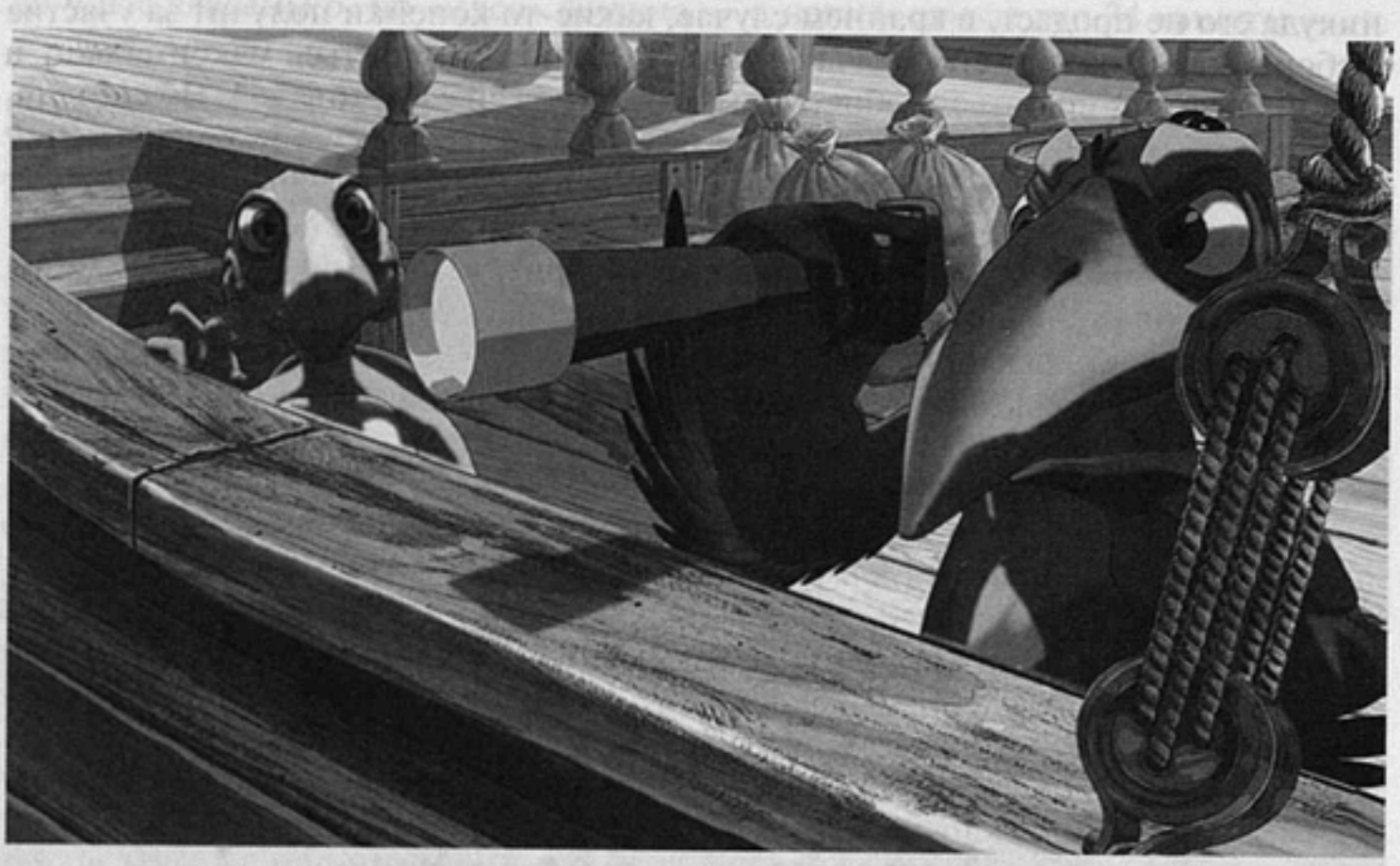
Л.Малюкова. К сожалению, режиссер Юрий Кулаков заболел.

А.Татарский. Кулаков сделал несколько приличных фильмов. Но ведь на «Князя Владимира» он брошен как энный по счету режиссер. До него были люди, которых нельзя близко подпускать к мультипликации. Изведена куча денег. Во главе проекта — исполнительный продюсер, не справляющийся с обязанностями. Когда на Первом канале он заявляет с гордостью: «Мы создаем первый в мире православный полнометражный мультфильм» — меня оторопь берет, потому что такого жанра, такого вида кино, такой технологии я не знаю. И я не понимаю, как в многонациональной стране можно назвать татар «степью», изобразить их всех злобными захватчиками. Как в старом военном кино: наши и фашисты. Две краски. Значит, русских детей с детства приучают, что татары — исконные враги русского народа. Осталось только, чтобы в Татарстане подсобрали денег и сделали фильм, в котором всех неверных собак на кол посадили. Я бы крайне осторожно и внимательно подходил к работе над подобными темами.

Сергей Сельянов вызывает у меня искреннее уважение. Как настоящий продюсер он находит деньги, рискует головой, превращая эти деньги в экранный продукт.

Д.Дондурей. Стоит отметить, что государственных средств во всех его фильмах меньше чем 50 процентов...

А.Татарский. Я бы тоже хотел с ним поработать. Но на этой фамилии список продюсеров, вызывающих у меня бесспорное уважение, заканчивается. Не буду называть продюсера, который начинал два полнометражных фильма с иностранцами, рассчитывая на одну из бывших союзных республик. Он нанял двух с половиной мультипликаторов, а мне заявил: «Главное — получить аванс». А то, что кинутые им иностранцы теперь вообще в Россию не придут, потому что он их здесь элементарно надул, его не беспокоит. Вот таких продюсеров еще вчера было большинство. Надеюсь, сегодня число их уменьшается.



«Морской дьявол», режиссеры В.Барбэ, В.Пугашкин

Процесс

Л.Малюкова. Почему же так долго делаются полнометражные картины?

Т.Ильина. По сравнению с другими группами наша была в привилегированном положении. Имею в виду прежде всего финансирование, четко распланированное немцами. Может быть, поэтому наш проект осуществлялся в рекордные сроки.

Л.Малюкова. Но, скажем, презентацию «Печати царя Соломона» и «Морского дьявола» продюсер Александр Атанесян устраивал чуть ли не лет пять назад...

В.Пугашкин. Реально мы занимаемся этими проектами меньше трех лет. До нас они блуждали по рукам. Каждый успел что-то сделать. Но в анимации раскадровку использует именно и только тот, кто ее реализует. Это игровой фильм, наверное, можно снять по чужой раскадровке, что-то изменив в деталях, но сохра-

нив основной принцип. В анимации же ничего чужого не возьмешь, все нужно делать с самого начала. Саша Атанесян надеялся пойти таким путем: один написал сценарий, второй сделал раскадровку, третий придумал персонажей, четвертый все собрал, пятый смонтировал... И вроде как бы мы кино получили. Ан нет.

А.Горленко. У него мышление другое — мышление режиссера-игровика.

В.Пугашкин. Уверяю, что и среди аниматоров большинство не понимают принципиальной разницы между коротким и полным метром. Каково различие с точки зрения продюсера? Делая короткий фильм, он прекрасно понимает, что никуда его не продаст, в крайнем случае, какие-то копейки получит за участие в сборниках. Поэтому его задача — дать художнику выразиться максимально, а самому потом попытаться собрать наградной урожай с фестивалей. Но сегодня, в отсутствие мощной анимационной педагогики, все в итоге оборачивается продюсерской и режиссерской самодеятельностью, и когда художники выходят на полный метр, становится тем более очевидно, что они еще не вылезли из «коротких штанишек». А тут еще продюсер говорит: «Подожди. До обсуждения идеи и персонажей я должен понять, будет ли у нас зритель». Но это проблема не только продюсерская, но творческая.

Л.Малюкова. Проблема номер один — драматургия. Авторов, обученных писать профессиональные сценарии, тем более полнометражные, в анимации почти нет. А ведь это совершенно специфическая материя: сценарий анимационного фильма построен не столько на истории, сколько на пластике. Мало кто из игровиков, даже талантливых, это понимает.

В.Пугашкин. В лучшем случае, они думают, что анимационное кино — это когда побольше зверушек и гэгов, как они их себе представляют (культура гэга у нас напрочь отсутствует). Но в основе глобальных различий лежат простые вещи: отсутствие крупного плана, своеобразие ракурса, особенная пластика. В игровом кино главным достоинством является развитие характеров (когда изначально нет ставки на клоунаду, гротеск, абсурд). А в анимации развитие характеров — вещь чуть ли не запрещенная. Если на третьей минуте ребенок не понял, что дядя плохой, а девочка хорошая, он заскучает. Если в фильме, как это сейчас модно, пять параллельных сюжетов — уже на втором эпизоде ребенок перестает понимать, что происходит.

Д.Дондурей. Сергей, а было ли в работе над «Карликом Носом» что-то принципиально новое для вас, продюсера, работающего с игровым кино?

С.Сельянов. К тому, о чем сказал Валерий, могу добавить: в анимации иначе работают эпизоды. Казалось бы, эпизод записан внятно, коротко, чего уж мудрить, особенно в диалоге. Если, допустим, неправильно двигается персонаж или неточно мизансценирован кадр, это очевидно даже и непосвященным. Но только в процессе работы мне стало понятно, что диалог в анимационном кино играется прежде всего пластическими средствами.

Л.Малюкова. Главная беда «полных» мультипликационных фильмов — отсутствие у авторов длинного дыхания. Поэтому мне представляется большим плюсом, что опытные продюсеры, работающие в большом кино, приходят в анимацию. Но и в «Карлике Носе» при всех его достоинствах есть свои проблемы — не все сюжетные ходы проработаны, не вполне продумана драматургия гэгов...

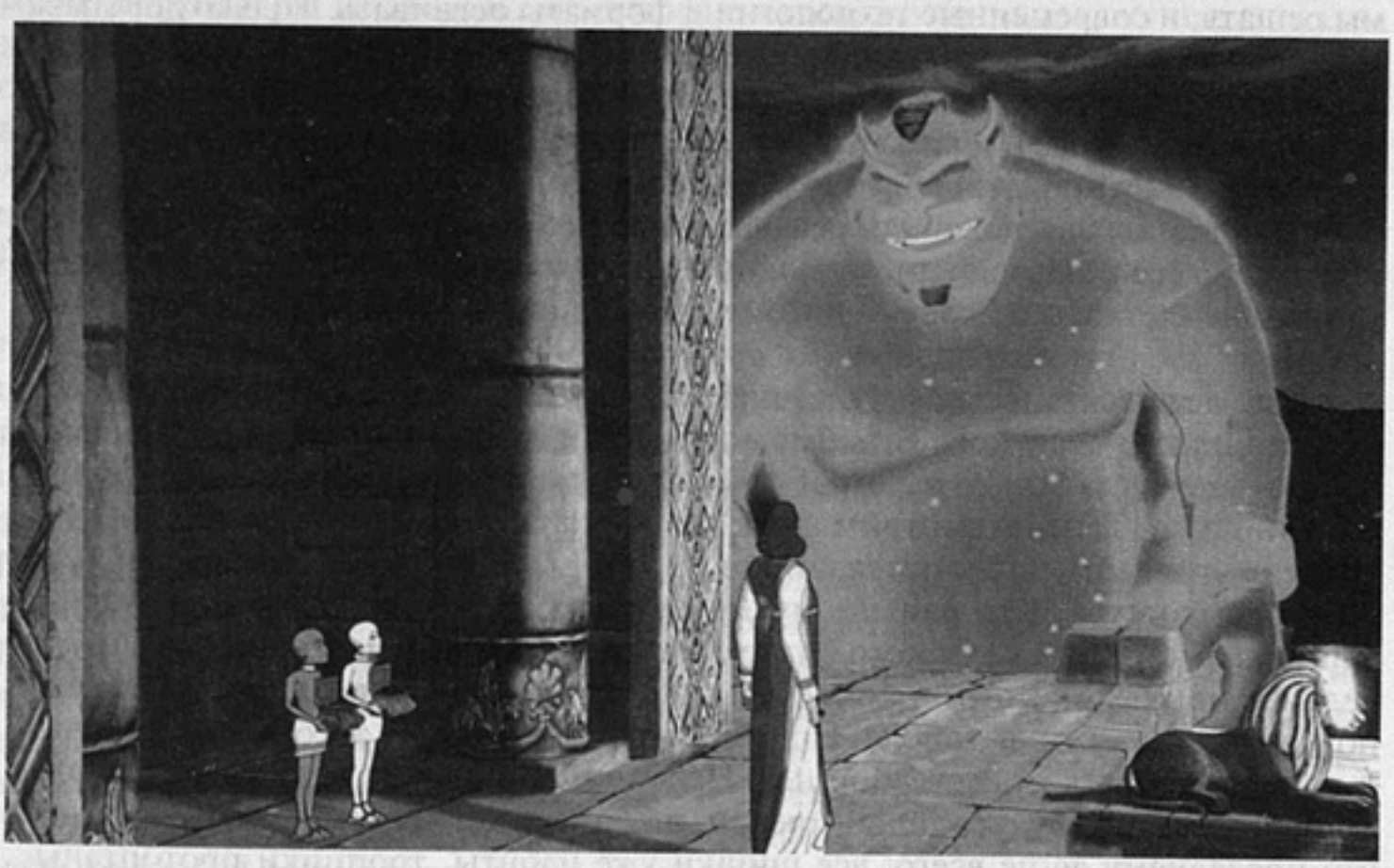
С.Сельянов. Аниматоры еще не чувствуют законы полного метра...

Т.Ильина. Когда я бралась за «Щелкунчика», все говорили: «Ты с ума сошла. Завалишь проект». Похоже на ту самую диснеевскую авантюру. Но у Диснея была возможность переделывать «Белоснежку» несколько раз. У нас такой возможности нет. Конечно, нам повезло, что мы в Москве, собрали практически всех свободных аниматоров... Начинала я проект в 2001 году. Многие считали его неосуществимым, потому что «аниматоров нет», «делать некому», «школа погибла». А я была уверена, что лучше делать, чем ныть и ждать, пока погода волшебным образом изменится. И оказалась права. За полтора года хорошо организованного ритмичного производства у нас не было авралов, работы в выходные дни или после семи вечера. Вместе с тем ситуация, конечно, сложная. Раскадровки делали трижды. К работе над раскадровкой приступили при еще недописанном сценарии. Мультипликат начинали сдавать до завершения раскадровки. И т.п. Но когда я показала немцам готовый материал, они сказали: «Это невозможно сделать за такой срок». Ну, во-первых, старая школа аниматоров никуда не исчезла. На картину мы собрали лучших московских художников среднего союзмультфильмовского поколения. Они и задали основной темп.

Назову несколько имен: Вышегородцев, Куликов, Новоселов, Восканьянц, Зеброва, Захаров, Сафронов, Шевченко... Ведущие художники-постановщики проекта — Петр Котов и Игорь Олейников.

Л.Малюкова. Правда, что одни и те же аниматоры работают на всех проектах?

Т.Ильина. Конечно, правда. Но нам, чтобы выполнить все требования заказчиков, пришлось привлечь к работе фазовщиков и прорисовщиков из Белоруссии, Латвии, Армении. К тому же у нас есть наш лицей. Кстати, хочу подчеркнуть: необходимо включать в работу молодых ребят. Многие студенты начинали у нас слабенько, но «мясо» фильма — в нашем случае это 74 минуты — не



«Печать царя Соломона», режиссеры В.Барбэ, В.Пугашкин

обязательно должно собираться из одних только кадров-шедевров. Это вообще неправильно и ошибочно, когда стремятся сделать всё на высоченном уровне — как ни странно, общий уровень, наоборот, опускается. Сцены-прорывы надо преподносить, готовить. А проходные, повествовательные можно и нужно доверять молодым, чтобы они осваивали профессию в самом процессе работы. Конечно, совсем провальные куски мы не брали. Кто-то переделывал сцены по двадцать раз, а если все равно не получалось, профессионалы дотягивали. Но ведь получалось-то у многих!

Д.Дондурей. Достаточно ли у нас профессиональных аниматоров хотя бы на эти несколько параллельных проектов?

Т.Ильина. Не уверена. Мы собрали всех, кого смогли. Но! За время работы у нас появились человек пятнадцать новых аниматоров.

Л.Малюкова. Уточню, что при студии «Аргус-фильм», где делается «Щелкунчик», есть свой лицей. Благодаря полному метру лицеисты-аниматоры с головой окунулись в практику, без которой, собственно, профессиональное обучение невозможно и бессмысленно. В отсутствии подобной масштабной практики беда ВГИКа. Но вот и в Питере появились десятки молодых аниматоров...

С.Сельянов. Да, у нас тоже есть действующая школа, и коэффициент полезного действия очень высок.

Л.Малюкова. Вот это и важно. Ведь когда «Созмультфильм» развалился, стало тревожно не только за настоящее анимации — за ее будущее. На единственной крупной студии-фабрике существовал отлаженный непрерывный цикл производства, молодые учились профессии у мастеров, наблюдая, участвуя в работе. Потом эта связь прервалась...

А.Горленко. Не столько связь прервалась, сколько снизился общий уровень. Запускалось много проектов с лимитированной анимацией. Несколько раз я был в экзаменационной комиссии ВГИКа, так вот в любом выпуске, то есть среди тридцати человек, всегда было пять-шесть очень хороших аниматоров. Но работая на примитивных штамповках, они деградировали.

Т.Ильина. Чтобы стать режиссером, надо получить специальное образование. К продюсеру никто не предъявляет не то что подобных — вообще никаких требований. Но речь-то идет о детском кино! Это взрослый может ориентироваться в кинопотоке, а ребенок — нет. Ребенок не выбирает, на какой фильм идти, его поведут в кино папа с мамой. Простите за пафос, но отечественная детская анимация — один из мощных факторов формирования будущей личности, следующего поколения. И поэтому установка на прибыль любой ценой в нашем деле может привести к самым непредсказуемым результатам. Низкий художественный уровень в детском кино — это бомба замедленного действия.

Л.Малюкова. Вернемся к нашей теме. Каждый из вас в релизах пишет: мы, мол, первые, идем нехоженой тропой, все пробуем сами... И действительно, все вы оказались в новой ситуации, когда приходится и извечные творческие проблемы решать, и современные технологии и форматы осваивать. Только догадываюсь, чего вам это стоит. Но мне кажется, что обмена опытом между вами нет. Кроме того, вы конкурируете друг с другом? Или я не права?

В.Пугашкин. А у нас и правда все первые. Сельянов первый, потому что уже выпустил фильм в прокат. Горленко первый, потому что сделал кино раньше других. Ильина первая получила реальные немецкие деньги. Татарский первый, потому что его незавершенному полнометражному проекту «Прибытие поезда» тринадцать лет. Мы с Барбэ — потому что осваиваем совершенно новые технологии.

Еще лет десять назад мы с Сашей Татарским говорили, что надо объединяться под кем-то, у кого есть имя, кто мог бы стать «паровозом». «Прибытие поезда» уже тогда было в работе. Год назад эту же тему мы обсуждали с Сергеем Сельяновым. Теперь смотрим друг на друга: конкурент — не конкурент? Но ведь эти шесть полнометражников, о которых мы сейчас ведем речь, — абсолютная лотерея. Кто раньше мультипликаторов наберет? Кто доберется до финиша быстрее всех? От кого бизнесмен по дороге не сбежит? У кого в группе человек не запил? Кого, в конце концов, водой не залило? Сергей Сельянов поддержал проект... и дополз. Но нет у него эйфории от того, что он первый. А у нас даже зависти серьезной нет. Наоборот, хорошо-то ведь как: если один пробился, за ним будут второй, третий, шестой, и тогда всем неплохо... потому что последнему легче всего: все шишки уже набиты, тропинки протоптаны... Конечно, мы маловато общаемся, но не бывает такого, чтобы кто-то кому-то в помощи или совете отказал. Вот мы пришли к Татарскому: «Саш, помоги, покажи как». Помог и показал.

Л.Малюкова. Я читала в релизе, что летом должна быть ваша первая премьера.

В.Пугашкин. Работы у нас еще на полгода. И вот сакраментальный вопрос: что дальше? Фильм закончен — надо сто пятьдесят человек распускать... Потом их уже не соберешь. Если и должны мы что-то понять про нашу будущую жизнь, нужно помозговать над общей политикой, продумать внятную систему взаимоотношений с инвесторами, чтобы каждый из нас мог бы сказать: «Дядя, у тебя есть деньги. Нас трое, пятеро, шестеро. У меня еще запас — на полгода. А про-

финансируй-ка того, кто уже завершил работу». Ведь премьера «Карлика Носа» не свидетельствует ни о чем другом, кроме терпения и того, что «фишка легла»: хватило времени, сил и денег. А все остальные или еще в подвешенном состоянии, или просто в ауте.

Д.Дондурей. Может быть, в следующем году будет легче, поскольку муку приняли, опыт появился...

В.Пугашкин. Вот тут и возникает принципиальный вопрос: в какой технологии нам предстоит работать? У рисованной мультипликации свои проблемы (уж не говорю про дефицит контуровщиков, прорисовщиков и других специалистов), у кукольной — свои. Мы вылезаем за счет безумного творческого энтузиазма, но технически все на грани трафарета: «Научились, почти как Дисней». Такое «почти» мало кому нужно.

А.Татарский. Меня учили в институте: если хочешь выделиться в толпе, нужно делать противоположное тому, что делают все. Помните, в фильме «Еще раз про любовь» герою сообщают, что стюардесса погибла. Пространство перед стадионом «Динамо» снято с крана. Масса людей движется, а один человек стоит, и мы его, единственного, видим и различаем в этой плывущей лаве. И у меня есть каверзный вопрос: для чего мы с упорством, достойным лучшего применения, пытаемся спасти «задних», как говорят на Украине, и делаем фильмы а-ля Дисней? «Карлик Нос» — хорошая сказка, но и очевидное подражание, попытка повторить уже давно известное в мультипликации. Если бы, повторив, сделали лучше, я бы сказал: молодцы. Но выходить на мировой рынок с очередным «а-ля» — значит брести в толпе. А нам надо либо стоять, либо в толпе стоящих идти.

В.Пугашкин. Хочется идти. Но куда? На мой взгляд, не «Игрушечные истории», как многие считают, сделали революцию (это был прорыв технологический), а «Шрек». До него весь мир говорил о каком-нибудь фильме: «Да, кино замечательное, персонажи миленькие, узнаваемые, ракурсы — ничего. Похоже на Диснея». После «Шрека» уже абсолютно не важно, Disney ли, Dream Works или пластилиновые куклы от Aardman. И легко. Потому что уже никто не скажет: «Ребята, вы не умеете, как Дисней!» Но авторы «Чебурашки» сроду не собирались быть, как кто-то. А если «можно не как Дисней», то — стоп! Хитрук никому не подражал. И вспоминаешь: есть еще югославская школа, а у нас есть советская школа, есть первоклассное кино, которое на порядок выше американского. (Пришли к нам первые американцы: «Чего-то у вас с контуром не то. Живой он, контур, весь». Я объясняю: сознательно живой... «А-а, — говорят, — значит, гладенько не можете? По-нашему, это брак...» Вот и весь разговор!) Поняв это, такую свободу чувствуешь! И ясно, что «Шрек», конечно же, не вершина. Пересматриваешь его через год и видишь: он безумно морально устарел.

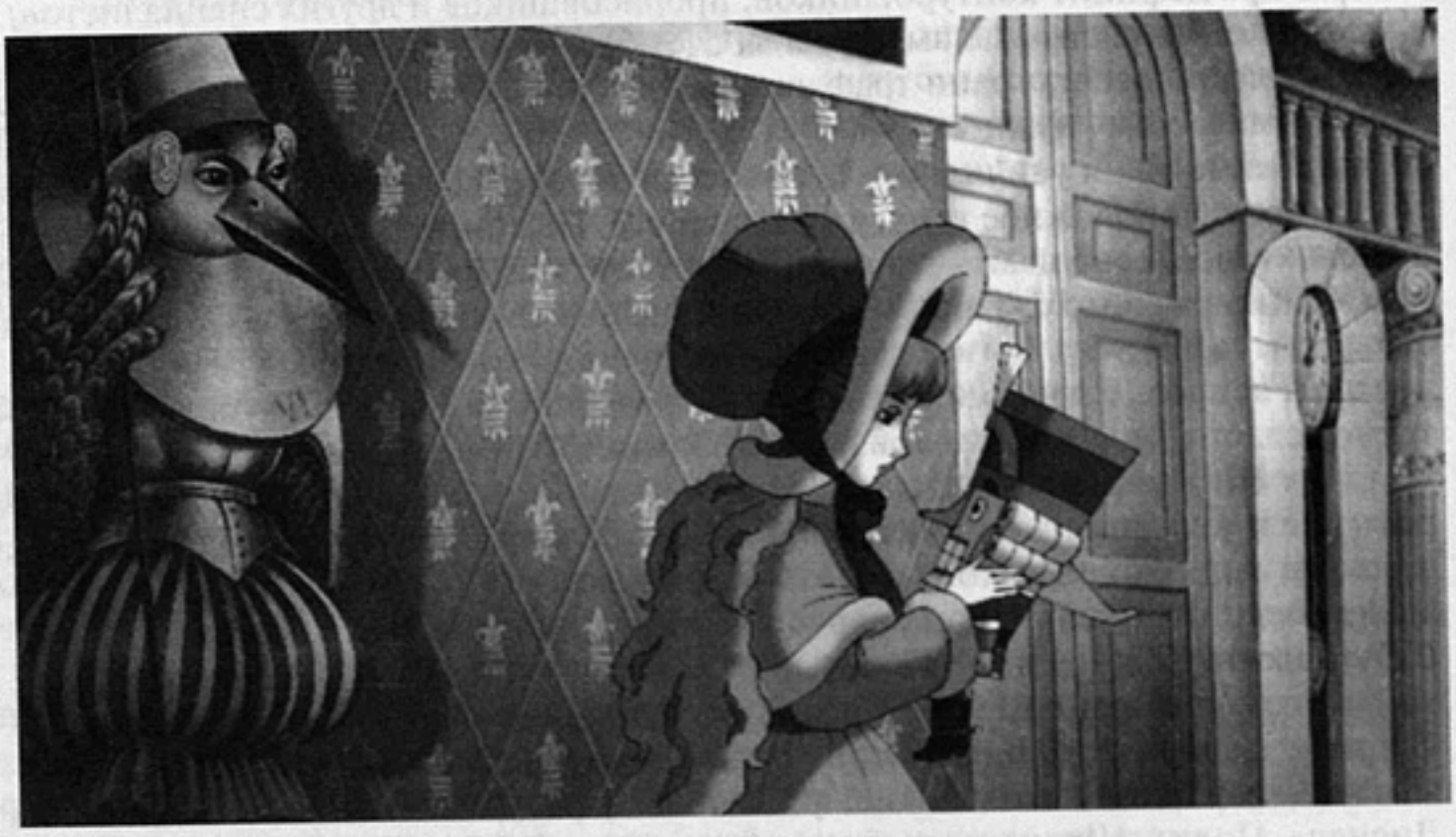
А почему наши фильмы делаются так долго? Потому что каждый из нас прежде всего решал проблему выбора технологии. Если работать без затей, не шарахаться из стороны в сторону и не экспериментировать, то знаешь — человек тридцать-сорок на проект найдешь. А если решил что-то изобрести, оригинальное придумать, тогда свой завод (а полнометражная анимация — это завод), надо строить с нуля.

Л.Малюкова. Таня, вы ведь тоже работаете с новыми технологиями?

Т.Ильина. Вообще-то мы постарались не завязываться с новыми программами. Просто нет времени на их освоение. Но в картине предполагались сложные живописные фоны и компьютерные эффекты, какие-то небольшие «тридэшные» вставки. Если, скажем, компьютер выбивается из строя — это катастрофа, поэтому задачу не стоит усложнять. Зато мы знаем свои возможности. При хорошей компьютерной базе и при ритмичной работе можно уложиться в установленный срок. А если делать ставку на еще не освоенную программу, гарантирована потеря времени.

А.Горленко. Конечно, компьютерные технологии упрощают многие трудоемкие процессы — и заливку, и сборку, и последующий монтаж, — а при обработке сцен облегчается ручной труд раскрасчиц, да и художники могут «расслабиться», работая над спецэффектами, которые в старые времена создавались при помощи покадровой съемки. Но, к сожалению, даже самые совершенные софты не могут предложить помощь режиссеру или художнику в разработке идеи фильма и его художественного решения. Самое вредное и глубокое заблуждение заключается в том, что от новых технологий ждут полной замены ручного рисования, а именно это никогда не случится, то есть не должно слу-

читься. Проблема не в том, что наступает жестокая эра полной и безоговорочной компьютеризации, а в профессиональных и человеческих потерях. Сегодня все профессии художников, участвующих в создании анимационного кино, по сути, становятся кандидатами в списки Красной книги. Несмотря на существование лицея и школы, о которых уже шла речь, все-таки в целом мало кто из представителей среднего профессионального звена заботится о передаче секретов мастерства молодым и новым. А без этих специалистов, увы, невозможно создание качественного кино ни в студийных условиях, ни вне их.



«Щелкунчик», режиссер Т.Ильина

«Карлик Нос»

Л.Малюкова. И все-таки собрались мы в связи с премьерой первого фильма из всей нашей полнометражной обоймы. В прессе «Карлик Нос» принят хорошо. Сергей, а как ты сам оцениваешь проект? Как продюсера тебя результат порадовал или разочаровал? Хочется ли работать в том же напрвлении? Или «больше никогда» и «порог вашей анимации не переступлю»?

С.Сельянов. Техническое качество отечественной анимации не уступает мировому. Пусть даже она на какие-то доллары дешевле, это абсолютно продаваемый, конкурентный продукт. С креативной частью сложнее. Потому хотя бы, что в стране давно сложились традиции и существуют свои установки.

Но сегодня производить анимационное кино за *ответственные* (то есть за те, которые необходимо возвращать) деньги нужно продуманно. Говорю так, даже притом что «Карлик Нос», по моим представлениям, прошел очень успешно, как я примерно и ожидал. (Другое дело, что в реальности обычно всякое может случиться.) Тем не менее этот успех неполон. Отечественный рынок

все еще мал. Плюс-минус сто тысяч (лучше, конечно, плюс) — это не серьезно. Естественно, главный шанс для выживания полнометражной анимации в нашей стране связан с рынком международным. В нашей группе это хорошо понимают, и в этом смысле мы активно работаем. Когда у нас было сделано нечто похожее на кино, мы сразу стали с этим «нечто» выходить на зарубежных партнеров. Конечно, нам говорили: «Давайте дождемся целого». Да и мы сами, завязав какие-то контакты, поняли, что должны отложить любые переговоры до момента, когда фильм будет готов. Ведь на том рынке мы новички...

Приблизительно в середине марта «Карлик Нос» был уже снабжен английскими субтитрами, 20 марта началась его прокатная жизнь. А сейчас выбираем зарубежного партнера. Не в том, конечно, смысле выбираем, что к нам занимают очередь, а мы предпочитаем лучших. Просто не ограничиваемся теми, кто знал о фильме заранее, и ищем новых людей. Я понял, что не надо торопиться, необходимо последовательно и терпеливо пройти весь путь, изучив предложения потенциальных партнеров. Они тоже должны нас изучить, собрать предложения, отзывы. В принципе, картину можно продавать и сегодня. Но мы одновременно ищем и мирового дистрибьютора, и компании, работающие с отдельными странами. Конечно, важно быстрее вернуть деньги, но процесс вживания картины в рынок еще важнее.

Это первая проба для нас. Не боюсь уточнить: для всех нас. У Тани Ильиной с начала проекта завязалась история зарубежного партнерства. Но для тех, у кого такой, как у нее, истории нет, опыт «Карлика Носа» очень важен. Все, что мы сможем сейчас сделать, то, как заявим себя, в ближайшие год-полтора определит на международном рынке судьбу отечественной анимации.

Л.Малюкова. Прописывая сценарий, делая раскадровку, работая над стилистикой, думали ли вы о международной аудитории? Откуда диснеевская стилистика? По-твоему, это магистральный путь нашей анимации, если она хочет быть принятой на Западе, или, напротив, есть смысл создавать нечто свое, то, в чем мы традиционно сильны?

С.Сельянов. Все в большей степени зависит от аниматоров, от режиссера. У меня задача другая. Мы провели некие исследования, каждый даже своим детям показал предварительные варианты: какую хотите картинку? Все выбирают стиль Диснея.

А.Татарский. Тесты и опросы — вещь лукавая. Они должны проводиться среди тысяч участников. Мнение нескольких детишек, родители которых делают кино, — не тест и не показатель. Поймите, дети, во-первых, непредсказуемы, а во-вторых, им вообще нравятся любые мультики. Всем и всегда. Поэтому спрашивать их о картинке — основе будущего фильма не вполне корректно, это все равно что у больного интересоваться, как его лечить.

С.Сельянов. Я не стал долго спорить, потому что посчитал: раз так, то это надежно и правильно. Если ко мне придет кто-нибудь с другим предложением, я, разумеется, к нему серьезно отнесусь. Но сам генерировать стилевые задачи не могу. Конечно, интереснее делать что-то оригинальное, не похожее ни на что, да еще и всех остальных этим увлечь, как это удалось японцам. Но у нас пока, повторю, другие задачи.

Л.Малюкова. Вернуть затраченные деньги?

С.Сельянов. Мы их вернем, никаких сомнений. Но этого недостаточно. Все проекты, о которых идет речь, делаются в условиях очень жестких. Каждый стоит дорого, хотя должен стоить значительно дороже. Энтузиазм — их горючая часть, существенная составляющая. Да, деньги нужны, но без любви к профессии в России дело с мертвой точки не сдвинулось бы.

Д.Дондурей. Но ведь, казалось бы, уже ничто тому не мешает. Люди есть, аниматоры замечательные. Не хватает молодых? Вы их учите. Продюсеры? Они появились. Рынок? Он тоже есть, если не российский, то международный...

С.Сельянов. Когда я говорю, что деньги вернутся, я это конкретно знаю. Еще вчера я об этом не говорил бы. Но знаю и то, что верну буквально под обрез. Так что все равно это дело трудно назвать бизнесом.

Л.Малюкова. Но почему? В Америке продюсеры, тратя сотни тысяч, возвращают миллионы, тратя миллионы, возвращают их сотни, к тому же зарабатывают на сопутствующем материале — на компьютерных играх, на майках, сумках, игрушках...

С.Сельянов. Потому что мы слабо интегрированы в западный рынок. Продюсеры, о которых ты говоришь, в условиях этого рынка живут.

Л.Малюкова. А не потому ли, что вы недостаточно занимаетесь раскруткой своего продукта?

С.Сельянов. Всё мы делаем. И книжка вышла довольно быстро, и игрушки придуманы, и компьютерная игра будет. Игра, по-моему, качественная. Но ведь все мы, повторяю, барахтаемся в условиях российского рынка. Нужны ли комментарии? Рынок еще не развит, и продажи невелики.

Д.Дондурей. Скажите, а не было ли проблемы, когда известные мастера препятствовали бы развитию этого нового в анимационном кино направления?

«Карлик Нос», режиссер И.Максимов

С.Сельянов. В нашем случае партию супервайзера сыграл Константин Бронзит, который не был с головой погружен в проект. Качество фильма во многом его заслуга. Многое для меня абсолютно недоступно, и все в существенной степени шло от него. Как и все то, разумеется, что в картине связано с определением «авторская анимация».

Д.Дондурей. Я имею в виду другое, а именно витающее в воздухе несколько высокомерное отношение ряда признанных художников к полнометражной анимации вообще и к вашему фильму в частности...

С.Сельянов. К этому отношусь, как к данности. Я из другой песочницы. Да, я понимаю, что наш продукт не является произведением искусства. Такой задачи и не было. В этом смысле к «Карлику Носу» можно относиться с высокомерием. Дру-

гое дело, что я готов производить подобные картины и дальше. Просто сейчас надо набрать воздуха, осмотреться. В конце года будет видно, как нужно играть.

А.Татарский. Мне нравится, что Сергей Сельянов доводит проект до конца и заботится о нем даже после российской премьеры, нравится его открытость. Но я другого понять не могу. Найди я такие, как у него, деньги, я немедленно объявил бы конкурс — конкурс людей и идей. А если бы у меня не было никакого опыта в данной области, выяснил бы: а кто профи? Это ведь несложно — специалистов на пальцах одной руки можно пересчитать. И говорю я сейчас не об амбициях, а о фактах. Я люблю, как в спорте. Прыгнул на такую-то высоту — результат подтвержден, и точка. Знаю людей, которые в качестве художественного руководителя проекта (своего или чужого) добиваются стопроцентного результата. Назову две фамилии: Назаров и Хитрук. Даже чувствуя себя абсолютно уверенным, всегда обращаюсь к ним за помощью, за консультациями. Трагедия современной российской анимации в том, что институт мастеров практически рухнул. Это я еще так воспитан: скажут, надо пойти Хитруку ноги помыть — пойду и помою. Это моя религия, серьезно. Сельянов не воспитан в мультипликации, он человек со стороны. И при всем энтузиазме он несет потери. Я не к тому, что взял он на «Карлика» не слишком опытного режиссера — не мытьем, так катаньем он из Ильи Максимова постепенно, потратив несколько миллионов, сделает режиссера. Максимов снимает кино уже почти хорошо. Но я рассуждаю как практик, как купец. Если потрачен миллион, то все в фильме сделано, как говорят на рынке, «с походом», но если два — то вас сильно обвесили, потому что вы недополучили качества. По сравнению с «Волшебником Изумрудного города» у Максимова, судя по «Карлику Носу», профессиональный рост есть. Но я встречал людей, у которых график роста более крутой.

Своего любимого ученика Бронзита я мысленно ругал. Имею на это полное право. Для меня, знающего Костю с его первой режиссерской работы, кажется странным то, что он согласился быть художественным руководителем проекта. При всем его таланте он не худрук полнометражного фильма. Он не сделал ни одной картины длиннее десяти минут. Полнометражное кино — это другое мироощущение, другой опыт. Даже у Ильи Максимова опыта больше — он уже снял большой сериал.

«Карлик Нос» я смотрел в кинотеатре и смотрел очень внимательно. Слушал, как реагируют дети, что спрашивают у родителей. Их вопросы и недоумение я впитал, как губка. Жена удивлялась: «Что ты дергаешься?» Но у меня и самого возникли вопросы к картине, к Косте. На мой взгляд, кино недостаточно интересное, вялое. Достигнуто качество хорошего сериала, но не полнометражного фильма, а это разные категории: джинсы не есть костюм. Очевидны ляпы по монтажу, ритмические провалы. В трети сцен не срезаны «хвосты». Вы ведь знаете, любая сцена делается с некоторым запасом — в конце эпизода персонаж может остановиться и восемь кадров стоять. Потом все чистится. А «Карлик Нос» не вычищен. Это все равно что прийти на прием в грязных ботинках. Не говорю о работе с музыкой: ее можно показывать студентам как пример — так *нельзя* делать. Если я спрошу, а есть ли вообще там музыка, вы едва ли вспомните о существовании двух слабых песен. Но шумы, не поспоришь, качественные.

Наверное, у Сельянова не хватило времени, у Максимова — опыта. Но Бронзит должен был увидеть все эти огрехи. Они ведь элементарно исправляются.

Т.Ильина. Можно спорить о достоинствах и недостатках диснеевского стиля, но «Карлику Носу», мне кажется, он сослужил хорошую службу. Изобразительный ряд картины весьма достойный, мультипликат приличный, хорошие актерские работы. Я считаю, это высокий старт.

А зритель кто?

Л.Малюкова. Наверное, с этого сакраментального вопроса и начинается работа над проектом. Для зрителей какого возраста вы делали свои фильмы?

С.Сельянов. Мы не сразу, но поняли, что наш зритель — дети семи-десяти лет. В связи с этой установкой пришлось кое-что корректировать. Выяснилось, что не всегда годится то, что эффектно. В частности, появление Ведьмы сопровождалось мощным звуковым акцентом, жутковато становилось даже мне. Мы звук заглушили, чтобы не пугать малышей. Разумеется, во всем остальном старались, чтобы не было скучно и взрослым.

В.Пугашкин. А наш основной зритель — от девяти до четырнадцати лет. Но вообще-то я не очень понимаю, о чем мы говорим. Можно смело утверждать: от пяти до семидесяти. Ведь строка «для семейного просмотра» годится для любого фильма, за исключением порно и арта. Каждый, кто делает что-то не для пяти друзей и семи критиков, рассчитывает, что его будут понимать и дети, и взрослые.
Л.Малюкова. Ты же знаешь, люди какого возраста — наиболее активные зрители. Но отчего-то анимацию для тинэйджеров у нас традиционно не делают.
Т.Ильина. «Щелкунчик», задуманный как продукт для семейного просмотра, рассчитан на широкую зрительскую аудиторию. А впервые с проблемой возрастных категорий относительно фильма мы столкнулись, когда повезли смонтированный цветной материал в Германию. Там, действительно, к данному вопросу подходят строго. Сейчас задерживаем выход фильма только потому, что изначально ориентировались на европейскую аудиторию, а теперь, как я уже говорила, к проекту подключились новые покупатели — американцы. На мое счастье, они заинтересовались нашей работой ближе к ее завершению. Дело в том, что американцы хотят хэппи энд. У нас был более тонкий, лирический финал, более русский, что ли. Ведь история разворачивается на русском материале, в Петербурге. Но, конечно, мы должны будем учесть пожелания новых партнеров, а стало быть, и новых зрителей.

Что делать, чтобы не остаться с одним «Носом»?

Л.Малюкова. Напомню, что в Экспертное жюри Министерства культуры было подано сразу три сценария «Карлик Нос». Выиграли питерцы.
Д.Дондурей. Кстати, какова роль государства в вашем деле?
С.Сельянов. Государство помогает, оно и должно поддерживать проекты деньгами в максимально возможном объеме, если заинтересовано в существовании школы и отечественной полнометражной анимационной продукции. Поддержка необходима, потому что так называемая «дельта» между стоимостью и производством сохранится еще какое-то время. И на случайную удачу рассчитывать не стоит. Но, конечно, я против стопроцентного финансирования. Это порочная практика. В стопроцентной поддержке нуждается только чистый артхаус, притом четырех-, десятиминутный. Считаю, что продюсер должен играть «на грани», что его ответственность должна быть максимальной.
А.Горленко. Государственная поддержка необходима для того самого вздоха, когда закончилось производство одной картины и надо набраться сил на другую, а также для того, чтобы до следующего проекта удержать студию от развала.
С.Сельянов. Действительно, проблема вот в этих производственных паузах-разрывах. Собственно, в министерстве я настаивал на финансировании следующего проекта только потому, что сейчас сто пятьдесят человек, ритмично работавших два с половиной года, оказались не у дел.
Л.Малюкова. Как вы, практики, считаете, что сейчас нужно было бы сделать, чтобы и отечественная анимация не погибла, и новое полнометражное дело не заглохло на корню?
А.Татарский. Есть два пути. Первый — государственная программа, в основе которой простые вещи. Допустим, государство озабочено тем, что в стране нет полнометражной анимации, понимает, что у нас относительно дешевое производство и мы могли бы выходить на Запад не с нефтью и лесом, а с мультипликацией — ресурсом возобновляемым, товаром, сделанным буквально из воздуха, на бумаге, в электронных мозгах, руками преданных делу мастеров... Анимационное искусство — одна из немногих областей, где мы не выглядим дикарями.

В богатой Америке не принято субсидировать анимацию, там деньги на мультфильмы *достают*, *ищут*, *добывают*. Наше государство лучше, чем американское. Мало того что оно не бомбит Ирак, оно еще и на мультфильмы деньги дает. Но у нас-то страна не богатая. Понятно, что если Минкульт начнет финансировать полнометражные проекты, то это будет похоже на историю про то, как правительство Германии (которая должна была выполнять запрет на свое вооружение) обратилось к правительству шведскому с просьбой продать им танки. Шведы уточнили: «Вам один продать или оба?» Стопроцентная господдержка полнометражных фильмов скорее всего обернется поддержкой «одного или обоих», и понятно, что ни студенческой, ни авторской — никакой вообще анимации у нас не будет.

Есть другой путь. Нужно финансировать не полнометражные фильмы длиной восемьдесят минут, а трехминутные пилоты. Провести конкурс. Десять пи-

лотов — это всего-то тридцать минут, то есть объем трех плохих мультфильмов, которые у нас и так каждый год пучками делают. Затем нужно пригласить продюсеров, наших и иностранных. И может оказаться, что деньги пойдут и с Запада, если учесть наши невысокие цены. Вот пример по сериалам. Два с половиной года назад мы, студия «Пилот», закончили огромный — 52 эпизода — сериал «Майкл, Лу и Ог» для Cartoon. Объем значительно больший, чем две-три полнометражные картины, хоть и другого класса. В США первые 26 серий прошли с успехом, нам заказали продолжение. Так вот, чтобы получить заказ на сериал, нужно было придумать пилот. Редкий случай, когда обратились не за дешевой рабочей силой, а за качеством. Вся креативная работа осуществлена у нас в «Пилоте», исполнителей американцы нашли в Корее (там дешевле, чем в Москве). История повторяется с новым проектом. Что и доказывает: с хорошим пилотом можно идти на Запад.

Сегодня в России производится менее одного процента от объема мировой мультипликации — величина, близкая к нулю. А вот если бы мы, как корейцы, вышли на мировой рынок с десятками фильмов, иначе говоря, количеством бы взяли, то на нас мгновенно обратили бы внимание все — профессиональное сообщество, зрители, не знаю, Спилберг с его деньгами... Выходить на Запад с одним только «Карликом Носом» — это заведомо остаться незамеченными. Конечно, фильм купят, Сельянов деньги отобьет, я за него рад. Но никого мы не удивим.

Обращаю ваше внимание и на то, что сегодня наблюдается заметный спад на американском анимационном рынке, неизбежно коснувшийся и Европы. В США со студий уволено свыше 50 процентов персонала, компания Disney, основанная самим Уолтом Диснеем, официально объявила, что уходит из Голливуда.

Л.Малюкова. Может, мы от этого выиграем?

А.Татарский. Думаю, нет. Весь мир переживает перепроизводство мультфильмов. В отдельные годы количество мультфильмов удваивалось. Телевизионных сериалов сделано на пять лет вперед. Все 90-е годы шло бурное развитие мировой мультипликации. Жаль, мы время упустили, и теперь не самый благоприятный для нас момент. Тем более что нужно очень внимательно следить за «детским периодом» нашего полнометражного кино. На западный рынок сейчас надо выходить с козырями — играть шестерками нам никак нельзя.

Сегодня в нашем деле появились профессии, которые и называются даже как-то по-новому. А некоторые люди всерьез кричат, что на основе разрушенного «Союзмультфильма» можно создать базовую студию. Полный метр делать по старой технологии невозможно. Вылезут острые, больнющие и опасные шипы.

Существует технология производства мультфильмов, технология труда. Она придумана не нами, отработана десятилетиями. Не освоив ее, мы не будем жизнеспособны, не сможем выполнять заказ в срок. Да, срок — это святое. Но и качество — святое. Когда Таня Ильина говорит, что ее группа запустилась с недописанным сценарием, я снимаю перед ней шляпу, но мне ее жаль. Могу представить, чем потом аукнутся все недоработки! Та же беда в «Карлике Носе». Когда я слышу в уже вышедшем фильме непрописанные реплики, вижу небрежные сценарные ходы — то, что профессионалы исправляют в первый месяц работы, — мне становится обидно. Обидно, что в новые времена начинается работа над фильмом с сомнительной установкой сделать то самое, старое, кино...

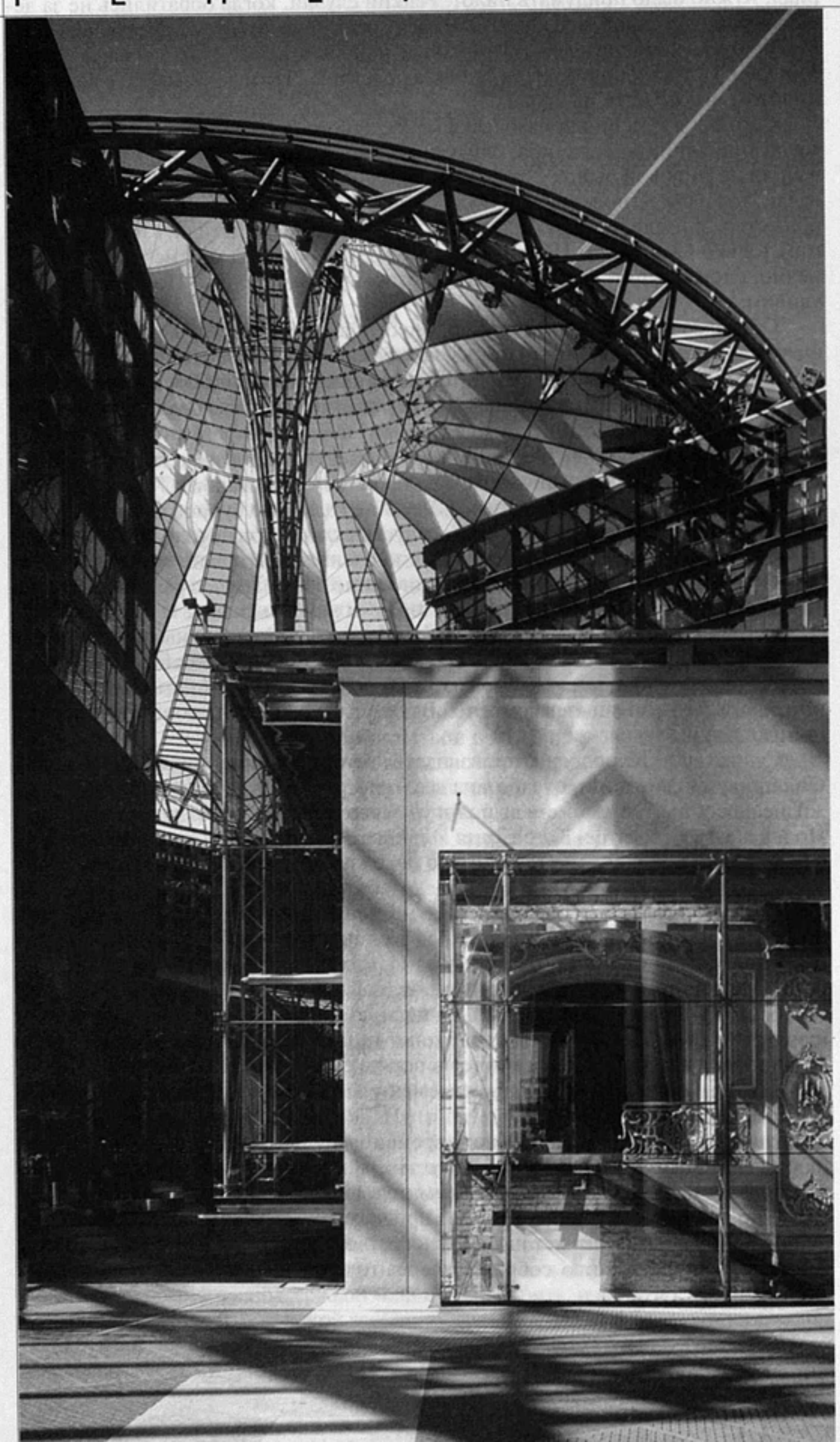
Если все механизмы запустить на полную мощность на первом, самом дешевом этапе производства, когда работают три-четыре человека и когда многое можно корректировать, то все будет в порядке. А потом уже ничего не исправишь. Это все равно что строить современную подводную лодку без чертежей, на глазок.

В.Пугашкин. Пройдет еще немного времени, и у нас будет шесть картин. Мы их, конечно, сделаем, а это значит, что завтра ни кому-то из нас, ни новичкам не придется начинать с нуля. Тогда неминуемо встанет вопрос о профессионализме продюсеров. О том, что сначала продюсер будет искать и найдет профессионалов, а уж потом скажет им: «У меня есть идея!»

А.Татарский. Предлагаю собраться через год и обсудить уже готовый пакет фильмов...

Записала Л.Малюкова

Р Е П Е Р Т У А Р



Берлин

Фото Юрия Пальмина

Б Е Р Л И Н - 2 0 0 3

НИНА ЦЫРКУН

В Европе холодно

БЕРЛИН-2003

Новая команда Берлинского фестиваля, взявшаяся за дело в прошлом году, сделала следующий шаг в избранном направлении. На Берлинале-02 был провозглашен принцип разнообразия, на Берлинале-03 определилось направление «в сторону терпимости». Если перевести этот лозунг на привычный язык, получится «все дозволено». Однако о вседозволенности в данном случае можно говорить лишь в условно-метафорическом, а точнее, в ироническом смысле. То есть как о снижении планки качества. Оговорюсь сразу, что имею в виду не программу в целом и не конкурс в частности, а исключительно решение жюри, которое, в сущности, независимо от воли организаторов фестиваля определит место Берлинале-03 в истории кино. Конечно, редко какое жюри удовлетворяет ожиданиям публики и прессы, как правило, чаще бывает наоборот. С годами привыкаешь смотреть на это зло философски: время все расставит по своим местам. Время-то расставит, но его отложенная справедливость будет действенной лишь в отношении конкретных фильмов и имен, а вот старания фестивальной команды своей истинной оценки уже не получат, скорее всего, никогда.

Если бы я была склонна к конспирологии, то усмотрела бы в вердикте жюри диверсию по отношению к мировому кино. Из семи членов жюри двое (Джеффри Гилмор, директор фестиваля в Санденсе, и режиссер Кэтрин Бигелоу) — американцы, а его президент Атом Эгоян — канадец, то есть североамериканец, и, безусловно, их вкусы в Берлине доминировали. А вкусы эти отразили, во-первых, типовое уважительное восприятие американцами европейской культуры: скучно, вяло и (наверное) глубокомысленно и антибуржуазно, а во-вторых, необходимость политкорректного реверанса в сторону «третьего мира». В результате «Золотой медведь» был присужден английскому фильму Майкла Уинтерботтома «В этом мире» — полудокументальной ленте об афганских беженцах (для пущей жалостности — подростках, почти детях), профессиональной, но явно вторичной на фоне, скажем, «Кандагара» Мохсена Махмальбафа. «Серебряный медведь» за режиссуру получил француз Патрис Шеро за болезненно-физиологичный этюд о смерти на экзистенциально-гомосексуальной подкладке «Его брат». Лучший сценарий был обнаружен в действительно остроумной, но все же уж очень расчисленной китайской «Слепой шахте». Разумеется, в число лауреатов вошел и американец — апробированный персонаж Спайк Джонз, занявший место в «офф-голливудском» пантеоне благодаря «Быть Джоном Малковичем», но явно перемудривший, причем на пустом месте, с обласканной ныне «Адаптацией». Лучшими актерами также были признаны амери-

канцы — Сэм Рокуэлл за Чака Бэрриса в «Опасном человеке» и все три актрисы из драмы Стивена Долдри «Часы», явно не обрадованные такой «справедливостью» и не прилетевшие получать своих «Серебряных медведей». Слов нет, трудно сделать выбор между Николь Кидман, Мерил Стрип и Джулианн Мур, но в этом казусе, мне кажется, карикатурно преломилась сама идея «всемства». Такова уж, видно, роковая судьба идеологемы терпимости вообще — вспомним, что на рубеже 60—70-х лозунг толерантности привел в конечном итоге к экстремизму «черных пантер» и «красных бригад». На нынешнем историческом вираже он, судя по всему, чреват скорее энтропией, тотальным размыванием границ между искусством и подделкой под него, истиной и фальшью. Однако же лозунг не с потолка упал, не из пальца высосан.

Что бы ни говорили по этому поводу, но искусство если не отражает существующий мир, то изоморфно ему, подчиняется неким общим для того и другого законам медиареального агломерата. В жизни тоже границы стремительно размываются, ломаются, преодолеваются, нарушаются. Идет великое переселение народов, и именно оно, на мой взгляд, стало главным содержанием фестивальной программы. Это социальное наполнение вписывается в определяющую тенденцию Берлинского фестиваля как класса, отличающего его от прочих фестивальных мейджоров.

Все сдвинулось с места, все пришло в движение. Нищие безработные бродят из края в край необъятного Китая в «Слепой шахте», едут за лучшей жизнью в волшебную страну Англию подростки из Пешавара, прорываются за кордон украинцы в «Далеких огнях», словенцы в «Запчастях». Латинское слово finis означает одновременно «цель» и «конец». Почти для всех персонажей этих фильмов цель и конец роковым образом совпадают. Символическим для этой кошмарной одиссеи стал эпизод из словенского фильма «Запчасти» Дамиана Козоле, где мать, почти чудом добравшаяся до итальянской границы, должна своими руками вырыть могилу для грудного ребенка, который умер по дороге и навеки останется у пограничного столба.

Надлом цивилизации, когда, по слову св. Киприана (случай в истории не первый), весною стало меньше свежести, осенью меньше плодов, стало меньше крестьян в поле, честности на рынке и справедливости в суде, конечно, навевает мрачные настроения. Тема незаконной миграции как хождения об руку со смертью, представляющая взгляд Восточной Европы, логично соседствует со смертоутверждающими лентами «европейцев в законе» — «Его брат» француза Патриса Шеро и «Моя жизнь без меня» испанки Исабель Койхет. Добавим сюда тему импотенции, вызвавшей «Страх» немца Оскара Релера, и вот вам малый европейский апокалипсис. И так-то весной, как обычно бывает в это время, в Берлине не пахло, суровая зима задержалась, а тут еще и вообще старая Европа выглядела в фестивальном зеркале усталой, больной, умирающей и оставляющей после себя чисто поле для орд неоварваров с раскосыми и жадными очами, энергичных, полнокровных, напористых и, главное, преисполненных надежд, несмотря на потери. Эта грустная картина была заключена в дорогостоящую голливудскую раму просмотрового графика, который начинался блистательным мюзиклом Роба Маршалла «Чикаго» и заканчивался кровавым, но полным бьющей в нос жизненной энергией эпосом «Банды Нью-Йорка» Мартина Скорсезе, который в очередной раз поразил своей неувядающей способностью к обновлению. В результате создалось более или менее оптимистичное ощущение, что западная цивилизация погибнет не завтра, если найдет в себе силы опереться на оба крыла — Новый и Старый Свет.

А сам фестиваль придал оптимизма своим расчетом на молодые дарования. Надо отдать должное Берлинале — здесь всегда умели искать и пестовать таланты, так сказать, растить кадры. Никому не известный дебютант Чжан Имоу, получив «Золотого медведя» за свой «Красный гаолян», всегда рад представлять здесь каждое свое новое детище, и эта благодарность, в свою очередь, вновь вознаграждается, вот и сейчас режиссер хоть номинально, но был отмечен — получил Приз Альфреда Бауэра. Недавно Патрис Шеро получил «золото» за «Интимность», теперь привез «Его брата» и удостоился «серебра». Время от времени кто-то срывается с крючка; так Александр Сокуров предпочел солидному блеску «медвежьего золота» модно-переменчивое сверкание каннской «Паль-

мовой ветви». Кстати сказать, наше российское присутствие на фестивале было в этом году незначительным — в буквальном смысле, по отбору материала и его маргинальному, как бы специально отведенному в некоей резервации месту. Пожалуй, в этом плане более значимо было появление наших актеров в международных проектах, скажем, Чулпан Хаматовой в фильме «Гудбай, Ленин!» и Ивана Шведова в «Далеких огнях», то есть картинах заметных и награжденных, соответственно, «Голубым ангелом» за лучший европейский фильм и премией ФИПРЕССИ международного сообщества критиков. Кстати, критиков все дальше убирают с главной фестивальной площадки, где торжествует лозунг «фестиваль не для критиков, а для публики», которой даже был предназначен полностью один из просмотровых дней. Освобождающееся место занимают и молодые практикующие кинематографисты, которые были приглашены на берлинский кампус талантов числом в полтысячи — показывать свои достижения и проходить школу мастер-классов у знаменитостей.

НИНА ЦЫРКУН

Жизнь взаймы

Какая грациозная конструкция: экранизация романа, отсылающего к созданию романа, который читают — дважды — и одновременно пишут. Что, впрочем, значит грациозная? Изящная и шаткая. Похожая на перевернутую башню Татлина с ее разновременно вращающимися сферами, воплощающую время. Стивен Долдри экранизировал роман «Часы» пулицеровского лауреата Майкла Каннингема, который в свою очередь использовал рабочее название романа Вирджинии Вулф, получившего потом название «Миссис Дэллоуэй». Романное время у Каннингема измеряется несколькими часами, это мимолетности, неуловимый дух, который, согласно Вулф, и есть подлинный предмет литературы.

В фильме время (hours) запечатано в часы (clocks); только одной героине слышатся удары Биг-Бена, прочим оно достается как самый мерзейший звук на свете — звон будильника, силком обращающий к реальности.

Ощущение шаткости создается тем видимым отсутствием материаль-

«Часы» ***(Hours)***

По одноименному роману Майкла Каннингема

Автор сценария **Дэвид Хейр**

Режиссер **Стивен Долдри**

Оператор **Симус Макгарви**

Художник **Мария Джуркович**

Композитор **Филип Гласс**

В ролях: **Николь Кидман, Джулианн Мур, Мерил Стрип, Миранда Ричардсон, Эд Харрис, Джон Си Рейли, Стивен Диллейн и другие**

Miramax Films, Scott Rudin Productions

США

2002

ности, которая была так ненавистна Вирджинии Вулф. Здесь нет никакого грубого жизненного костяка, лишь игра отблесков, легкие знаки неких скрытых событий, организующиеся, собирающиеся в новые фигуры, принимающие формы жизни понедельника или вторника. Никаких флэшбэков, необходимые пояснения поступают из проговорок, воспоминаний, слов впроброс. Один день из жизни писательницы создается из событий 1923 и 1941 годов, но анахронизмы здесь несущественны. «Жизнь — не серия симметрично расположенных светильников, а светящийся ореол, полупрозрачная оболочка, окружающая нас с момента зарождения сознания до его угасания». Поток сознания, как метод Вирджинии Вулф, в фильме преобразуется в импрессионистские картинки из жизни трех женщин из трех времен и трех городов: самой писательницы (Николь Кидман) — в 1923 году, когда она в промежутках между приступами безумия начинает писать роман «Миссис Дэллоуэй», и в 1941-м, когда она покончила с собой, а также двух читательниц ее книги — беременной лос-анжелесской домохозяйки Лоры Браун (Джулианн Мур) в 1951-м и нью-йоркской редакторши Клариссы Воган (Мерил Стрип) в 2001-м.

Все три героини сближаются, связываются монтажными аналогиями — например, жестом, каким Вулф и Воган поправляют волосы, просыпаясь. Или вот: Вирджиния опускает лицо, плеща водой из таза, а в следующем кадре Кларисса поднимает голову от раковины. Вирджиния выписывает первую строчку «Миссис Дэллоуэй», а в следующем кадре Кларисса произносит эту фразу: «Пожалуй, я сама куплю цветы». Серо-зеленые тона платьев, единая классически прозрачная музыкальная тема, эхом отдающаяся в разных эпизодах, в которых действуют разные героини, создают единый общий гармоничный узор. Текстура фильма густо насыщена рифмующимися жестами, особенно поцелуями, всегда оказывающимися шоковыми, провокативными: внезапный страстный поцелуй в губы, которым в конце визита награждает домохозяйка Лора свою гостью, поцелуй сестер — Вирджинии и Ванессы (Миранда Ричардсон). За этими жестами — вероятный намек на несбывшуюся, но, может быть, настоящую жизнь, на скрытую лесбийскую наклонность Лоры, на непроявившийся инцестуальный мотив в отношениях сестер.

У Вирджинии Вулф есть феминистское эссе под названием «Собственная комната», где она пишет о том, что женщина всегда была лишена своей территории, вечно была осуждена ютиться в домах своих отцов или мужей. (Кстати, не она одна, об этом же писал в своей книге «Женщина» Жюль Мишле. А советский писатель Юрий Олеша заметил, что все лучшее было создано на краешке кухонного стола, но это отдельная тема.) Как писательница Вулф, помнится, особенно сокрушалась, что Джейн Остин писала свои романы в уголке гостиной, где собиралось все семейство. Женщине, как Вулф сформулировала в романе «Орландо», свойственна конфузливость по части сочинительства, скромное мнение о своем уме, женщина смотрит на мир как бы украдкой, искоса, как посторонний, как чужак. Самой Вирджинии грех жаловаться на недостаток комфорта: в фильме отчетливо показано, каким любящим, внимательным и заботливым был супруг Леонард (Стивен Диллейн). Но тусклые глаза, унылое выражение лица, которые особенно явственно выглядят благодаря портретному гриму, наложенному на безупречные черты Николь Кидман, выдают тайную тоску успешной писательницы. К тому же всегда найдется, как и чем ограничить чужую свободу: по требованию докторов Леонард увез жену из Лондона в Ричмонд, а она задыхается без столичного воздуха, без своего Блумсбери, ставшего символом интеллектуальной зауми. Но, возможно, магнитом попритягательней была возлюбленная «гренадерша» Вита Сэквилл-Уэст, которой Вирджиния посвятила «Орландо», поэтическое исследование об андрогинности и особенностях мужского и женского.

Дэн Браун (Джон Си Рейли), муж Лоры, тоже выглядит очень симпатичным, он создал супруге настоящий женский рай с механизированной по последнему слову техники кухней, снабдил новеньким ярко-красным автомобилем и прямой супружеский долг тоже исполняет исправно, судя по наличию сына и беременности Лоры. Однако выхода за пределы этого рая нет, как нет для Вирджинии пути в Лондон, и все разнообразие жизни заключается для Лоры в выборе рецепта именинного пирога, как для современной интеллектуалки Клариссы — в выборе цветов.

Ужас, однако, в том, что даже если вдруг возможность подлинного выбора и появляется, даже если этот выбор осуществляется в соответствии с волей выбирающего, в конце концов вдруг понимаешь, что счастья все равно нет. «Я думала, что это лишь начало счастья, а это само счастье и было. Это всего лишь миг», — говорит умная Кларисса, которая, в отличие от заурядной Лоры, рефлексирует каждый момент жизни. Опять же в отличие от домохозяйки далекой послевоенной поры она без особых проблем смогла открыто заявить о своей однополой ориентации, давно разошлась с бойфрендом (или мужем) Ричардом (Эд Харрис) и теперь воспитывает дочь вместе со своей любовницей. Но именно она не просто читает роман о несчастливой миссис Дэллоуэй, она есть ее воплощение, она мыслит ее словами и даже, как выясняется, получила прозвище Миссис Дэллоуэй. А что Кларисса не совершила самоубийство, так это лишь формальность; тут имеет место обыкновенный «трансфер»: из окна бросается Ричард, ее мужская тень. И если уж на то пошло, самой точной копией миссис Дэллоуэй является сама писательница, которая в минуту просветления, набив карманы камнями, ныряет в ледяную воду речки Уз, и камера фиксирует ее мертвое тело, болтающееся в водяной воронке. «Смотреть жизни в лицо, всегда смотреть жизни в лицо, знать, что она такое, любить ее за то, что она есть. В конце концов, познать ее. Полюбить ее за то, что она есть. И потом отбросить», — звучат за кадром слова Вирджинии.

Бремя пола, которое она так болезненно ощущала, все-таки доконало ее, и оно же тяготит ее читательниц. То бремя, которое утяжеляется сопутствующими ему любовью, отчаянием, меланхолией. Оно-то и оказывается в конечном счете главным виновником самоубийства, которое кажется нелогичным, потому что случается вроде бы в самый неподходящий момент — когда ты окружен (ненужной) любовью, на пороге (запоздалого) триумфа и даже, когда ждешь ребенка (в последнем случае самоубийство все же не случилось, к счастью, но это обманка — оно произойдет потом, когда вместо матери выбросится из окна ее сын). И все это вместилось в один день, длившийся дольше века и не кончившийся, резонирующий бесконечно, расходящийся, как круги на воде, в которую нырнула Вирджиния Вулф.

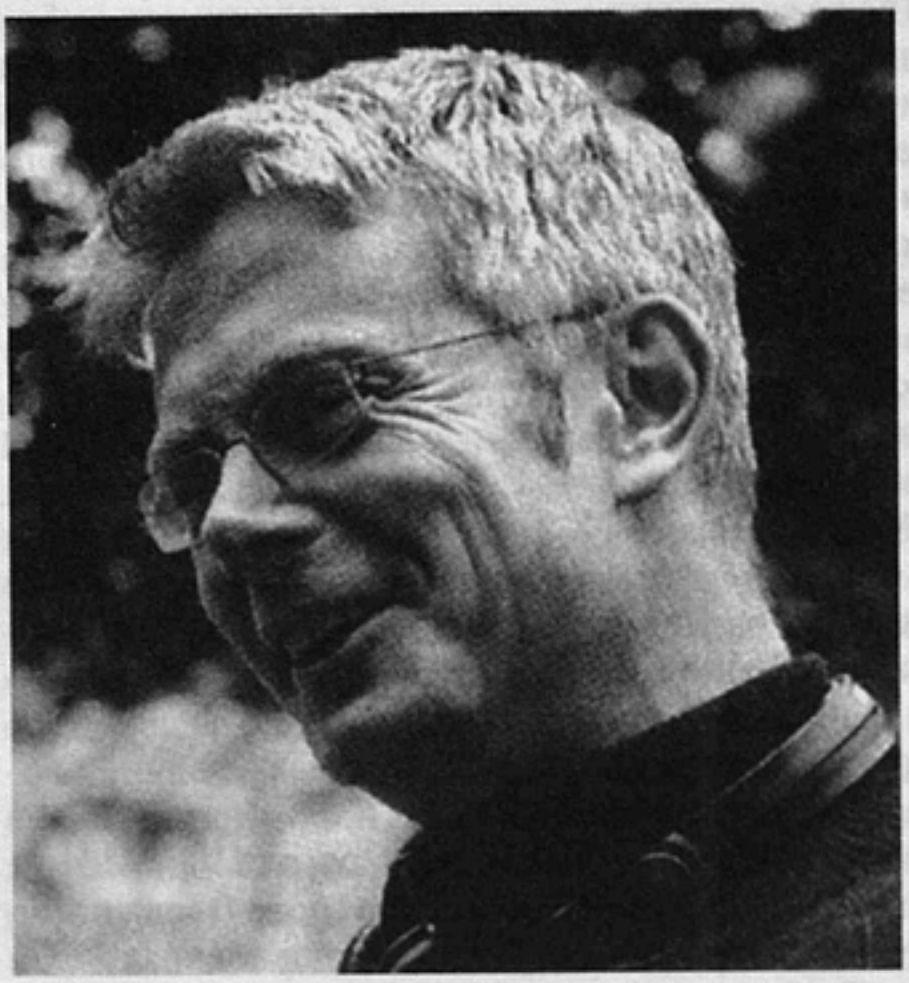
СТИВЕН ДОЛДРИ:

«Это фильм о трудных решениях»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ СТАС ТЫРКИН

Стас Тыркин. Что заставило вас после успеха «Билли Эллиота» остановиться на экранизации романа Майкла Каннингема?

Стивен Долдри. Подыскивая литературную основу для новой картины, я перелопатил уйму сценариев, но каждый из них напоминал мне уже поставленные фильмы. Сценарий Дэвида Хейра «Часы» по роману Майкла Каннингема оказался первым по-настоящему уникальным. Я хорошо знаю Дэвида по совместной работе в театре и принадлежу к числу поклонников его пьес. Его стиль, его авторский голос — что бы он ни писал — ни с чем и ни с кем не спутаешь. Я проглотил



Стивен Долдри

сценарий за один день. Как, думаю, и получившуюся в результате картину, его нельзя отнести ни к одному из уже существующих жанров. Прежде всего, благодаря уникальной структуре повествования и неуловимой сложности тех вещей, которых он касается. О фильме ведь не скажешь, что он повествует о том-то и том-то. Я надеюсь, что повествует он о многом. И каждый зритель выносит из него что-то свое, вычитывает смыслы, которые мы, возможно, даже и не закладывали. И это самое удивительное.

Стас Тыркин. А лично для вас он о чем?

Стивен Долдри. Это фильм... о трудных решениях, которые мы принимаем в своей жизни и которые и делают ее возможной. Он о цене, которую мы платим за такие решения. Мне трудно артикулировать такие вещи. Скажу лишь, что мне было интересно размышлять над ними в течение двух с половиной лет (столько мы делали «Часы»). Возвращаясь к вашему первому вопросу, признаюсь, что мне очень хотелось снять что-нибудь совсем другое. Например, картину про ограбление банка. Согласитесь, делать кино про ограбление банка куда забавнее и приятнее, чем экранизировать «Часы». «Но сколько времени тебе будет интересно работать над таким фильмом? — спрашивал я себя и отвечал: — Максимум полгода». Понятно же, что скука смертная. Поэтому и приходится выбирать проекты, над которыми будет интересно работать долго и материал которых даже по окончании работы способен увлекать в той же степени, что и во время съемок. Если не больше.

Стас Тыркин. Роман Каннингема строится как серия внутренних монологов...

Стивен Долдри. И это стало главной проблемой Дэвида Хейра, в чью задачу входил перевод литературных образов в зрительные. Можно было, конечно, добавить текст в диалоги. Но мы пошли более сложным путем, сделав акцент на физических действиях персонажей. Поиск языка физических действий был самым сложным в работе с Мерил Стрип, которая, как известно, придерживается системы Станиславского. Как сделать так, чтобы за ее героиню, Клариссу, говорили обыденные действия, которые она совершает по ходу фильма, ведь реплик у нее практически нет? Как именно ей нужно драить кухню, как готовить обед, чтобы сказать то, что нам нужно этим сказать? Ясно, что такие вещи импровизацией не возьмешь. Они выстраивались долго и кропотливо. Язык действий помогал создать Мерил режиссер Майк Николс. Мы снимали в хронологической последовательности эпизодов и перед съемками потратили массу времени на репетиции. Надо было добиться ощущения того, что все три истории, все три женские партии принадлежат одному фильму. Мне нужно было точно знать, что именно делает в кадре Мерил, чтобы связать это потом с действиями других актрис. Одним словом, «Часы» — это не тот фильм, что делается в монтажной. Все связки между эпизодами из разных временных плоскостей были заложены уже в сценарии и разработаны нами задолго до монтажа.

Стас Тыркин. Вы практиковали метод физических действий и в работе с шестилетним ребенком, игравшим сына героини Джулианн Мур?

Стивен Долдри. Едва ли можно объяснить малышу, почему его мама подумывает о суициде. Моя задача состояла в том, чтобы придумать и предложить ребенку язык поведенческих реакций, физических действий, чтобы потом ис-

пользовать их по своему усмотрению. Думаю, иначе успешно работать с маленькими детьми нельзя.

Стас Тыркин. Почему на роль Вирджинии Вулф вы абсолютно против типажа утвердили красавицу Николь Кидман?

Стивен Долдри. Боже мой, не знаю! Вроде бы работаешь, пытаясь отдавать себе полный отчет в решениях и поступках, а между тем совершенно не можешь их объяснить! Я хотел, чтобы образ Вирджинии Вулф был — как бы это сказать? — созвучен нашему времени. Ведь она очень современный писатель. Каждое новое поколение заново открывает ее книги, которые совсем не ветшают с годами. Наоборот, они до сих пор кажутся радикальными. Поколения читателей сменяются одно за другим, а Вирджи́ния Вулф все такая же опасная радикалка! Поэтому на ее роль нам нужна была не просто актриса, которая могла бы перевоплотиться в ее образ, а такая, за которой стоял бы аромат опасности. Я увидел Николь, игравшую в Лондоне поставленный Сэмом Мендесом спектакль «Голубая комната», и мне показалось, что ей по плечу сложные трансформации. Но главное было не это. Главное то, что от нее исходит опасность.

Стас Тыркин. Неужели?

Стивен Долдри. Да, как от дикого животного! Эдакий животный магнетизм. Ей приходилось очень нелегко. И не только потому, что предстояло играть знаменитую женщину, насчет которой у каждого были и есть свои взгляды, но и потому, что она переживала непростой период в своей личной жизни. Но личные трудности становились для нее эмоциональным ресурсом, из которого она черпала нужные краски. Более того, насколько мне известно, Николь нарочно подбирает себе роли, в которых она может избыть личные переживания и проблемы.

Стас Тыркин. У вас были сомнения относительно утверждения актрис на остальные роли?

Стивен Долдри. Нет, сомнений никаких не было. Читая сценарий, я всегда представляю себе того или иного актера в той или иной роли и потом не могу отделаться от этого инстинктивного выбора. Например, я с самого начала знал, что никто, кроме Джулианн Мур, не может сыграть Лору Браун. Меня потрясает невероятный эмоциональный подтекст, который стоит за каждой ее ролью. При этом она всегда умудряется быть правдивой и несентиментальной.

Стас Тыркин. Как возникла идея пригласить Филипа Гласса?

Стивен Долдри. Мы проверили на «Часах» несколько музыкальных концепций, заказывали музыку разным композиторам, но экран отвергал все, что считалось «нормальной» киномузыкой, которая либо создает напряжение, либо подкрепляет нужную режиссеру эмоцию. В нашем случае предлагаемые партитуры, наоборот, понижали градус, уплощали смысл происходящего на экране. Музыка же Филипа Гласса стала не просто еще одним героем картины, но почти независимым от нее потоком сознания, позволившим войти в экранное повествование ранее и не предполагавшимся в нем подтекстам и смыслам, объединить временны́е слои на ненарративном, надсюжетном уровне. Мы пытались найти контрапункт музыки и изображения, тот зазор между ними, который был в потенциале и наиболее интригующим, и наиболее опасным.

Стас Тыркин. Каков ваш следующий проект?

Стивен Долдри. Понятия не имею. Есть пара-тройка сюжетов, но все они на стадии предварительной разработки, и я пока не знаю, какой предпочту. Впрочем, бульварная газета The Sun утверждает, что следующей моей картиной станет убойный триллер с Дженнифер Лопес и Николь Кидман в главных ролях. Фантастическая, кстати сказать, идея!

Берлин

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Император и герой

Успех «Крадущегося тигра, невидимого дракона» обрек его продюсера Билли Конга на новый проект в жанре вукся-пян[1]. Чтобы получить право на постановку, Чжан Имоу сделал верный ход, заручившись поддержкой ведущих азиатских звезд: главные роли в «Герое» сыграли Мэгги Чун, Тони Люн, Чжан Зии, Донни Йен и, наконец, Джет Ли, которого некогда мечтал, но не смог заполучить в свой фильм Энг Ли. Оператором стал Кристофер Дойл, прославившийся работой с Вонг Карваем, а постановка боевых сцен оказалась в руках Чин Сютуна — известного мастера фэнтези и одного из лучших хореографов боевых сцен в Гонконге. В результате Чжану Имоу доверили 30 миллионов долларов — бюджет, который до сих пор не получал ни один постановщик из континентального Китая.

«Герой» ***(The Hero / Ying xiong)***
Авторы сценария **Ли Фэн, Ван Бинь, Чжан Имоу**
Режиссер **Чжан Имоу**
Оператор **Кристофер Дойл**
Художники **Уо Тиньсяо, И Чжэньчжоу**
Композитор **Тань Дунь**
В ролях: **Мэгги Чун, Тони Люн, Чжан Зии, Донни Йен, Джет Ли, Чэнь Даомин**
Beijing New Picture Film Co., Elite Group Enterpreises
Китай — Гонконг
2002

Интерес к жанру вукся у Чжана Имоу возник давно. В 1989 году, уже сняв «Красный гаолян», он сыграл главную роль в романтической фэнтези Чин Сютуна «Терракотовый воин», где сам рубился на мечах.

Чтобы остаться хозяином в звездном проекте, Чжан Имоу взял на себя и часть продюсерских функций, а также выступил как соавтор сценария. Действие фильма развивается в конце «эпохи воюющих царств» (III век до н.э.), когда император Цинь пытался создать единую империю.

Чжан Имоу не стал брать на вооружение художественную концеп-

[1] Вукся — термин, который буквально переводится как «бродячий воин», означает жанр в китайской литературе, основанный на мифологии боевых искусств. Его кинематографический эквивалент принято называть вукся-пян. Подробнее см.: К о м м Д. Прыжок тигра. — «Искусство кино», 2001, № 5.

цию «Крадущегося тигра», где не было места для эпической китайской истории, выраженной через образ великой жертвы. Ему оказалась чужда и другая концепция — та, которая сложилась в вукся гонконгского образца. В гонконгском кино Древний Китай предстает как фантазия, однако живая, не погрязшая в традициях. Он играет свежими красками Пекинской оперы, бабушкиных сказок, романов вукся. В то же время Древний Китай в глазах гонконгцев отнюдь не является парадизом блаженных предков: его города, леса и пустыни представляются опаснейшим пространством, где все рубились со всеми — кланы с кланами, японские ниндзя с монахами Шаолиня, посланцы императора с повстанцами, бандиты с крестьянами, а наемные убийцы с героями. В Китае действовал закон меча, а не светской власти, и простой человек уповал не столько на Будду или Конфуция, сколько на героев, способных возвыситься над общими страхами: взлететь с мечом, как птица, пробежать по воде, не замочив сандалий, закружить врага, подобно природной стихии. Этот бурлящий мир являлся проекцией многонационального Гонконга, пространства бешеных скоростей, визуальных вибраций и ожидания момента, когда он перестанет быть британской колонией и вступит под юрисдикцию континентального Китая.

Широкий азиатский рынок требовал образа «трансазиатской духовности», который и был воплощен гонконгскими фильмами про дзянху — мир боевых искусств.

Словом «дзянху» (в буквальном переводе — «реки и озера») в Китае обозначается сообщество бродячих воинов, мастеров кунфу. Это сообщество не замкнутая каста меченосцев — его мир распахнут для интерпретаций, его философия не исчерпывается преданиями старинных свитков, его боевые стили не ограничиваются теми канонами, которые практикуют в монастырях Шаолинь или Вудан, он соткан из легенд и домыслов. Для социокультурной вольницы, какую представлял Гонконг 80—90-х, именно этот мир лучше всего подходил на роль «исторического прошлого» и «национальной мифологии». Фильмы дзянху рассказывают не об истории становления Поднебесной, а о духе воинской доблести.

Чжан Имоу, не прельстившись традицией, попытался создать образ Древнего Китая как аполитичной вольницы.

На формальном уровне конфликт в «Герое» выстроен весьма отчетливо: полеты, парения и верчения меченосцев-одиночек (носителей анархии дзянху) против организованного марша многотысячной императорской армии. Каждый из лагерей выставляет своих агентов-протагонистов: первый — убийцу по прозвищу Безымянный (Джет Ли), второй — императора Цинь (Чэнь Даомин), легендарного объединителя семи разрозненных царств в единую Поднебесную. Режиссер работает на стилистических контрапунктах: с одной стороны, балет летающих меченосцев, где каждый одержим собственным представлением о чести, долге и справедливости, с другой — безликая императорская машина войны, готовая обрушить миллионы стрел на воинов-бунтарей.

Стилистически четко различая черты обеих конфликтующих сторон, Чжан Имоу не защищает ни ту, ни другую, поскольку за каждой — смерть. Солдаты, меченосцы — все они убийцы, но никак еще не герои. Принципиально иной по сравнению с принятыми у гонконгских предшественников Имоу взгляд лишает мир дзянху традиционного героя, благородного мстителя с мечом. Этот герой всегда иллюстрировал — боевым искусством или знанием медицины — свою идеальность: он не мог стать другим и, что самое главное, не мог стать сложнее, оставаясь, в сущности, маской (Джет Ли считается идеальным исполнителем такого рода ролей). Здесь проявился настрой гонконгского кино на голливудский принцип типажности, что неизбежно сопровождается разрушением традиции «большого нарратива», развиваемой в китайском кино, в частности в фильмах Чжана Имоу. Неудивительно, что именно он взялся реабилитировать то, чем было пожертвовано в фильмах вукся гонконгского образца.

В «Герое» слова важны не меньше, чем действие: сюжет рождается из закадрового текста — вначале от лица убийцы, затем от лица императора, чтобы потом стать продуктом совместного «творчества» других героев. Роль нарратора также подчеркивается на визуальном уровне: крупные планы с «говорящими головами» персонажей периодически останавливают стихию действия.

С первых же кадров бросается в глаза нарочитая театральность. Никаких лишних примет древнекитайского быта, три декорации (дворец императора, школа будущих меченосцев, внутренний двор), много пустого пространства, голые горы, озерная гладь. В «Герое» изрядное количество сражений и смертей, но кровь из ран здесь не хлещет, это «декоративная» война. Только однажды, в сцене женского поединка, где сражаются между собой влюбленные в одного и того же мужчину женщины-воины (Мэгги Чун и Чжан Зии), внимание зрителей останавливается на капле крови, стекающей с лезвия меча, которым только что была ранена одна из соперниц. Пространство «Героя» — пространство символов и аллегорий. Не случайно фильм выстроен как три версии легенды, каждая из которых имеет к истине такое же отношение, как и версии очевидцев убийства в «Расёмоне». Чтобы визуально воплотить субъективность каждой из версий, оператор Дойл раскрашивает их в различные цвета: красный, синий, белый, зеленый.

Мы так и не узнаем, как попал во дворец императора герой Джета Ли. Действительно ли он сумел победить убийц императора Циня и получить обещанную в награду аудиенцию, или сам стал участником сговора меченосцев, согласившихся пожертвовать жизнями, чтобы дать Безымянному шанс попасть во дворец и убить узурпатора? Много версий, много рассказчиков, однако все это лишь прелюдия к более важному для режиссера событию — рождению героя.

В новом для себя жанре Чжан Имоу предстает реформатором, о чем заявляет в своих интервью: «Если вы посмотрите на историю китайской вукся, то увидите, что гвоздем сюжета всегда является месть. В течение многих лет это была единственная тема китайского кино с боевыми искусствами, будь то фильмы Брюса Ли или Джеки Чана. Я хотел направить жанр в новое русло. В моей истории главная цель — остановить жестокость. Характеры проявляются в попытках покончить с войной. Для настоящих воинов сердце намного важнее, чем меч».

Кульминацией «Героя» становится не боевая сцена, как это традиционно бывает в вукся, а акт милосердия: Безымянный бросается с мечом на императора, но не затем, чтобы убить. Герой дает урок милосердия императору, а Чжан Имоу — своему давнему оппоненту Чену Кайге, который некогда высказался на ту же тему в фильме «Император и убийца». Чен Кайге трактовал повелителя Циня как одержимого властью маньяка, творящего геноцид, попирающего свободу. Убийство тирана расценивалось как акт правосудия. Чен Кайге, безусловно, оправдал бы позицию героини Мэгги Чун — неистовой воительницы по имени Летающий снег. (Не случайно эта героиня родом из покоренного царства Чжао, откуда происходила и героиня Гон Ли из «Императора и убийцы».) В «Герое» мы видим иную, имперскую установку. В отличие от ненавидящего авторитаризм Чена Кайге (недаром он уже много лет живет в Нью-Йорке), Чжан Имоу смотрит на идею объединения Китая как на безусловное благо. В «Императоре и убийце» только сломанный меч не позволяет мстителю убить узурпатора, в «Герое» один из убийц по имени Сломанный меч (Тони Люн) каллиграфически выводит слова «все под Небесами», а герой потому и герой, что понимает тайный смысл этой надписи и оставляет жизнь императору.

В финале все меченосцы мертвы, под красным знаменем спит вечным сном безымянный герой, Поднебесная объединена, а Великая китайская стена стала символом мощи новой огромной империи. К этим событиям уместно добавить и свершения новейшей истории: Гонконг вернулся в состав Китая, крупнейшие звезды «новой волны» разъехались кто куда, молодые режиссеры интересуются новыми технологиями, а не вольницей дзянху, битвы воинов-романтиков канули в Лету... Эта цепочка событий позволяет взглянуть на «Героя» еще и как на ироничный намек Чжана Имоу разъехавшимся по миру гонконгским коллегам: полет и свобода в прошлом, вечен только единый и могучий Китай.

Шерокая натура

Намеренно маленький (по слову самого режиссера), снятый в рекордные сроки — за полгода от начала написания сценария до готового продукта, — фильм Патриса Шеро «Его брат», кажется, не претендовал ни на какие награды на Берлинале. Хотя Шеро и говорил, что не прочь получить второго «Золотого медведя», но даже приз за режиссуру его удивил. После темы секса («Интим») Шеро обратился к теме смерти.

1. Летние люди (тело)

Летом. Два брата сидят на скамейке на берегу моря и беседуют с местным стариком. Это финальная точка долгого пути, который начался вдали от этих мест. Старший брат Тома пришел к младшему Люку, чтобы рассказать, что болен, вероятно, смертельно. Младшему, который давно со старшим толком не общался, пришлось вспоминать о забытых отношениях, сопровождать того на обследования, дежурить у больничной койки. Саспенсу рождаться не из чего: мы сразу понимаем, что завершится картина тоже летом, и старший брат, скорее всего, умрет. По всей видимости, смерть наступит именно здесь, у моря. Привычный ко вторым смыслам зритель, наверное, будет искать в знойно-отпускном, медленно-ленивом обрамлении линейной интриги спрятанное значение. И ошибется. Патрис Шеро — буквалист. Лето как фон для смерти необходимо ему потому, что в это время года человек более отчетливо осознает и показывает окружающим свое тело. «Его брат» говорит о теле в интимном и стыдном контексте — болезни и умирания. Желая добиться максимальной реалистичности, Шеро снимал больничные сцены в настоящей больнице. Бруно Тодескини, исполнителю роли умирающего,

«Его брат» *(Son frère)*
По мотивам романа Филиппа Бессона
Авторы сценария **Патрис Шеро, Анн-Луиз Тривидик**
Режиссер **Патрис Шеро**
Оператор **Эрик Готье**
Композитор **Анджело Бадаламенти**
В ролях: **Бруно Тодескини, Эрик Каравака, Натали Бутфё, Морис Гаррель**
Azor Films, Love Streams Productions, arte France Cinéma
Франция
2003

к концу съемок он ограничил рацион до двух яблок в день; актер буквально терял сознание на пляже под палящим солнцем. При выборе Эрика Каравака на роль Люка учитывался и опыт, приобретенный им во время съемок в «Палате для офицеров» Франсуа Дюпейрона, психологической новелле о самоощущении обезображенного человека в госпитале. На сей раз артисту предстояло переживать нечто подобное в качестве наблюдателя.

Шеро не интересует просто обнажение тела. Это лишь прием, позволяющий глубже ощутить телесность, неизбежность неудобной и громоздкой оболочки, в плену которой мы находимся. Недаром первые голые люди на экране — анонимные посетители нудистского пляжа, нейтральные свидетели диалога двух братьев, равно красивые и уродливые. Тело умирающего безлико и безмолвно, режиссер не любуется им, он его и не презирает — просто наблюдает рядом с другими телами. Лучшего примера для иллюстрации миражности так называемой «свободы воли», чем ущербное или больное тело, не придумать. Поэтому столь яркими пятнами на немногоцветной палитре фильма оказывается тело или соседа по палате, покрытое живописными татуировками, или симпатичного мальчика, который обнажает кошмарный шрам на животе, оставшийся после бесполезной операции. В этом жесте удивление человека, чью жизнь уничтожает его собственное тело, вдруг отказавшееся повиноваться хозяину.

Говорить о смерти Шеро начинает с самого простого и очевидного, отметая любую метафизику: смерть — это разрушение тела, его непокорность, алогичная и необъяснимая. Внезапность угрозы смерти, неожиданность болезни — это и есть главная загадка, перед которой меркнут абстрактные вопросы небытия и загробной жизни. Шеро с изумлением реагировал на расспросы кинокритиков о связи изобразительного ряда «Его брата» с барочной живописью, с картинами распятия и мучений Христа. Режиссер подчеркивал, что подобных аллюзий у него на уме не было — чаще вспоминался опыт собственных встреч со смертью близких людей, да и вообще все люди на пороге смерти похожи друг на друга; богочеловек не исключение.

О религии в фильме речи нет, но библейское понятие о брате как о «стороже» — в центре картины. «Смерть» — подлежащее фильма, главный предмет разговора. «Брат» — второе по значению слово, выполняющее роль остальных элементов высказывания: сказуемого, определения и дополнения. На вопрос «о чем?» ответ один: о смерти. На остальные — «как, через что, зачем?» – ответ дается через связь между двумя братьями. Шеро пренебрегает символикой, которой слово «брат» было перегружено после «Брата», «Брата якудзы», «О где же ты, брат?» и т.п. Его Люк и Тома — настоящие родные братья; сам Патрис Шеро — младший брат в семье, и потому для него было естественным сделать Люка рассказчиком, пропустить все события через фильтр именно его восприятия. Может, ответ на вопрос «почему брат?» кроется в физическом сходстве братьев — как в зеркале, умирающий и здоровый видят друг в друге себя. Другого способа проникнуть в тайну смерти в пространстве фильма нет.

До встречи с больным братом Люк не помнит о нем, живет в гармонии с чутким и понимающим любовником, от которого отдаляется, когда обнаруживается связь более крепкая, уже не эротического свойства. На сексуальные отношения двух мужчин в кинематографе до сих пор наложены отчетливые табу, которые режиссер вовсе не стремится преодолевать. Ему достаточно показать два неподвижных и аморфных тела рядом на кровати без покрывала; секс излишен, поскольку смерть дает почву для более глубинных отношений. Поначалу Люк приходит в больницу, уважая просьбу брата, через силу, а потом его самого туда тянет, он решает даже присутствовать на операции. Там его посещает видение — ключевая и самая поэтичная сцена фильма: в прозрачно-белую комнату входит брат и зовет его за собой, а на койке, весь в проводах и трубках, на пороге инобытия, лежит он сам. Братья становятся одним целым.

Характерно, что в романе Филиппа Бессона, который лег в основу сценария, умирал младший брат, а заботился о нем старший. Эту естественную связь Шеро посчитал банальной. В его варианте на смерть обречен брат стар-

ший, более удачливый и самостоятельный, любимец родителей и, кстати, в отличие от младшего, гетеросексуальный. Когда он, сильный и независимый, неожиданно открывает в себе слабость и страх, от которых его может излечить лишь младший брат, начинается таинственный процесс освобождения и сближения. Освобождение от страха прямо связано с приближением смерти, а не с борьбой с ней.

2. Массивная атака (дух)

Сцену операции предваряет эпизод, который вызвал у зрителей в Берлине настоящий шок. К обессиленному Тома на глазах у дежурящего у постели Люка приходят две симпатичные медсестрички, которые готовят больного к операции: сбривают на его теле все волосы. Процесс бритья, сопровождаемый незначимым воркованием девушек, имитирует ритуал подготовки умирающего к переходу в другой мир (хотя до смерти и до конца фильма еще далеко) и пугает прежде всего потому, что никакого символического смысла в нем нет. Тело преображается, с каждой минутой все меньше походит на живое, будничный ритуал заставляет отступить логику, смерть почти физически входит в зал и прикасается к зрителю, и Люк также выступает в роли зрителя.

С самого начала Тома — объект наблюдения, человек, которого болезнь застала врасплох. Люк, напротив, субъект: его поведение с детства было определено присутствием старшего брата, который во всем был первым. Тома под наркозом — почти предмет, и поэтому наблюдающий за ним Люк переживает за двоих. После операции смерть перестает быть фактом необратимого сбоя в работе человеческого организма — теперь это абстракция, которая может настигнуть больного в любой момент. Всю первую половину фильма болезнь Тома представляется смертельной, всю вторую врачи утверждают, что с таким заболеванием можно прожить до старости. Однако, не выдержав ожидания-угрозы смерти, Тома исчезает в морских волнах. Человек может быть живым, человек может умереть, но не готов так долго быть умирающим.

Эпизод операции — единственный, где за кадром звучит музыка. Она же повторяется на титрах. Песня Sleep в исполнении подруги Шеро Марианны Фэйтфул (музыка Анджело Бадаламенти) звучит настолько неожиданно и мощно, мгновенно сбивая суховато-бесстрастную интонацию повествования, что восприятие всей картины радикально меняется: недвижимое тело на операционном столе перестает быть предметом жутких экспериментов неведомой силы, и кажется, что человек просто уснул под воздействием заклинания. Вторжение ирреального вместе с глубокими звуками бас-гитары и отстраненно-проникающим голосом певицы столь эффективно именно потому, что действует ненадолго.

«Интим» был фильмом о таинстве любви, которая даже в самых неромантических обстоятельствах способна сохранять свою субстанцию, а теряет ее в случае попытки осмыслить, поверить логикой. Пока он и она общаются без слов, а режиссер обращается к зрителю напрямую, через последовательное и реальное изображение, любовь возможна, но как только возникают дополнительные измышления и допущения, чувство исчезает. Таинство смерти в «Его брате» вовсе избегает диалогов, во всяком случае, они чисто служебны и нужны не для налаживания контакта между людьми, а для демонстрации его невозможности.

По словам Шеро, за его цветным и разговорным фильмом скрывается мечта о черно-белом и немом. Следующий фильм режиссера может оказаться именно таким.

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Страх и трепет

После бодрящего, попсового и милейшего «Итальянского для начинающих» Лоне Шерфиг ставит меланхолический фильм с мрачным и прямолинейным названием. «Вилбур хочет убить себя» получился вещью щепетильной, музыкальной — в ней порой даже слышится северное эхо «Любовного настроения» Вонг Карвая. И там, и тут саундтрек не подгоняет, не ублажает события. Но тут и там невыразимые страх и трепет героев иллюстрируют струение музыки, а не наоборот. После «догматических» увлечений в «Итальянском» Шерфиг сделала неоклассическое кино.

Тридцатилетнего Вилбура изнуряет депрессия. Бесконечные попытки самоубийства — газом, через повешение, вскрытием вен — заканчиваются больницей, где реабилитируют и других живописных самоубийц, а главный психолог вживляет себя в роль белого клоуна. Здесь помимо уморительных психотерапевтических методов лечения Вилбуру оказывает личную поддержку медсестра Мойра, предлагая секс как домашнее или проверенное средство от его душевных страданий. Но чувствительный Вилбур утешения не находит, испробовав, впрочем, помощь страстной блондинки и отказав ей с искренним до наивности комизмом. Потом его настигает роковое сердечное влечение к жене брата, смертельно больного Харбура. Однако Шерфиг не склонна спекулировать интригой, достойной «мыльных опер». Она, похоже, верит, что «может быть, из всех романтических действий нам осталось два: жениться и опустить письмо — ведь романтично лишь то, что непоправимо» (Г.К.Честертон). Настроение ее скромной картины погружает в хрупкий мир внимательных и обыкновенных, но незаурядных людей. В мерцательное состояние необходимости и свободы, наслажде-

«Вилбур хочет убить себя»
(Wilbur Wants to Kill Himself)
Авторы сценария **Андерс Томас Иенсен, Лоне Шерфиг**
Режиссер **Лоне Шерфиг**
Оператор **Йорген Йоханссон**
Художник **Йеттс Лохманн**
Композитор **Йоахим Холбек**
В ролях: **Джейми Сайвс, Эдриен Роулинс, Ширли Хендерсон, Лиза Маккинли и другие**
Det Danske Filminstitut, Les Films du Losange, Nordisk Film
Дания — Франция — Великобритания
2002

ния и долга, в котором без романтической иронии не обойтись. Надо видеть, как ее актеры (почти все с серьезным опытом на английской сцене) тянутся друг к другу, бунтуют и беспорочно нарушают заветы.

Вместо унылой копенгагенской сабурбии в «Итальянском» Шерфиг направляет камеру в обветренный промозглый Глазго. После «живого» изображения прельщается небесстрастным и гладким. После секстета обаятельных «идиотов» — абсолютно прекрасных людей — она портретирует квартет простых шотландцев на выразительном фоне обслуживающего их медперсонала.

Городские курсы итальянского языка объединяли второстепенных людей, пытающихся утеплить свою малорадостную датскую повседневность, осмелеть, но не разучиться краснеть от смущения. И посетить — в награду — в коллективной турпоездке Венецию. Теперь персонажам Шерфиг надо решиться жить или умереть.

«Итальянский» режиссер диагностирует как фильм о «счастье или несчастье», «Вилбура» — о «смерти или жизни» и еще о любви. После романтической сказки о несуразных персонажах Шерфиг обращается к необыденному сюжету, рассказанному в жанре романтической черной комедии. В отличие от «Итальянского», где датские маргиналы изживали бесприютность андерсеновских историй, обретали родственников и наследство, где роль «психоаналитика» играл начинающий карьеру пастор, в «Вилбуре» единственный датчанин, больничный психолог, не в состоянии ни себя избавить от тоски, ни своих страждущих пациентов. В «Вилбуре» потери неизбежны, а обретенные и оборванные роли счастливчиков и неудачников переходят из рук в руки протагонистов.

«Крепкий коктейль» (выражение Шерфиг) этого фильма замешан режиссером на legato, с которым она ведет персонажей сквозь фабульные изгибы, выстраивая повествование о том, ценой каких порывов и «достижений приходит к людям это чувство верности собственной личности в ее первоосновах», ведь «стать самим собой никому не давалось сразу же»[1]. И, главное, о том, каким образом, в каком ритме и ракурсах страх сменяется упованием.

Эту историю Шерфиг задумала до «Итальянского», а теперь надеется, что «Вилбура» не будут воспринимать «как еще один интересный датский фильм». Уверенная в том, что каждый новый режиссерский опус не должен повторять отработанные умения, она и свою пятую картину ставит о невозможности повторения. Повторения опыта, чувств и надежд в этом невыхолощенном, хотя холодном «доме» (мире), в целомудренно нескладных людях, охваченных «жаждой небытия», жаждой «разделить свое одиночество» и жаждой спасительного семейного крова. Но эти жажды лишены у Шерфиг претенциозности. Ее фильм преисполнен вдумчивой и как бы по-детски неотшлифованной грации. Недаром, наверное, у матери семилетней Мэри — Элис, ночной госпитальной уборщицы, которая сдает книги, оставленные больными, в букинистический магазин (где она встречает его владельца, Харбура, и выходит за него замуж), такой тонкий, совсем девичий голос. Но никакими чудесами Шерфиг не обольщает. Если здесь устраивается день рождения Мэри, на который приходят девочки-подружки в газовых, шелковых платьях «принцесс», то режиссер срывает праздник выходкой Харбура, напившегося после внезапного приступа (он скрывает до поры, что болен) и облевавшего кружева-воланы нарядной гостьи. Если Шерфиг зажигает камин в рождественский вечер и предлагает Вилбуру приготовить индейку, то уютного застолья у нее не дождешься. Вилбур взрывается скандальным монологом, а Харбур возвращается на короткую побывку домой, получает в подарок элегантное пальто с бархатным воротником и отправляется в больницу, где сверкают на елке огни, где в подсобке обнимаются подвыпившие врач с медсестрой, а он выпивает горсть таблеток, чтобы забыться навсегда и не видеть снов. Но к нему тут же входит дежурная сестричка с лекарством от бессонницы. И он, не моргнув, ее благодарит. Так Шерфиг, взбалтывая свой «коктейль», склеивает и страхи, и трепет героев.

Либретто фильма может показаться сентиментальным, чересчур мелодра-

[1] Берковский Н. Романтизм в Германии. СПб., 2001, с. 32.

матичным. Но Шерфиг одушевляет щадящей пластикой (актеров, мизансцен, монтажа) и бессилие своих персонажей, и их вызов самым безвыходным положениям. Она обнажает волнующее доверие к этой реальности, к этой жизни, меченной смертью, и обходит фабульную умышленность сдержанной энергией соучастия.

«Итальянский» стал хитом Берлинале-2000. А «Вилбур хочет убить себя» был отобран новой командой фестиваля для внеконкурсного показа. Это вызвало протест обозревателей, твердивших в ежедневной газете Берлинале, что Шерфиг украсила бы не самый сильный конкурс. Зато на кинорынке «Вилбур» пользовался не меньшим спросом, чем когда-то «Итальянский для начинающих», рекордсмен мирового артхаусного проката и призеров многочисленных фестивалей.

Лоне Шерфиг, покончив с «Догмой», в которую она запустила нормальных людей, а не «идиотов», отправилась за натурой в Шотландию, где снимала по-английски. Но опять нарушила регламент, согласно которому критика и публика — люди разных планет.

«Вилбур хочет убить себя» — картина о меланхолии, разлитой в сизых сумерках, в холодном больничном пространстве, в теплом (боковом) освещении домашних интерьеров. И — в романтическом мелодизме, впитавшем отчаянную нежность ее персонажей.

Настроение этого фильма определяется музыкой, — ведь саундтрек, как признался финский гений Аки Каурисмяки по поводу собственных лирических персонажей, «может объяснить больше и лучше, чем изображение». В музыке Йоахима Холбека проявляются чувственность смурных или обделенных героев, их «тоска по бесконечному» в этой обыденной и одновременно внебытовой истории, неравнодушной к экспромтам повседневности. Здесь нет никакой «сладости от боли», отчасти присущей музыкальной теме, обостряющей запретную — «демоническую» — привязанность Вилбура к Элис, жене брата. Музыка тут — действенное начало, выправляющее литературщину в подтекст, в неподдельные эмоции сокровенных для Шерфиг слабых и сильных людей.

Романтический афоризм Новалиса «Философия начинается с поцелуя», — приобретает в картине Шерфиг вполне практический смысл. Внезапные, случайные или долгожданные объятия ее персонажей становятся мгновенными переломами их судеб, и паузой, предваряющей неожиданное перераспределение ролей, и со-бытием в бытовых заморочках, которые они — каждый по-своему — преодолевают, навсегда привязавшись друг к другу.

Отказавшись от датского языка, Шерфиг расширила свою аудиторию универсальным английским, который, по ее признанию, выразительнее родного наречия. Поменяв язык, прямодушная датчанка с ходу отстранила и литературный (отчасти мифологический) сюжет этой трагикомедии с закольцованной композицией и «подменой» двух братьев в финале. Хотя при этом она не простилась (по-английски) с банальностью коллизий. Пренебрегая хорошим тоном, Лоне Шерфиг тем самым проявила свободу (или эксцентризм).

Меланхоличную атмосферу картины подхлестывает смена времен года — от стылой осени, когда Вилбур, укрепив свои нервы любовью к ближним, спасает из реки самоубийцу, к снежной зиме, когда кончает жизнь самоубийством Харбур, постаревший и истонченный болезнью. Эту же атмосферу разбавляют красные фонарики китайского ресторана, где справляли тихую свадьбу Харбур и Элис, и усмиряющий неложную тревогу свет ночника, и неловкое деликатное свидание умирающего Харбура с женой и братом, занявшим его место. Вот, собственно, что создает впечатление «драмы жизни», а не драмы в жизни. Чеховскую сложность, в которой фокусы бездомной Шарлотты неотделимы от бунта дяди Вани против ложного долга, загубившего его жизнь, а двадцать два несчастья водевильного Епиходова — от самоубийства Треплева в комедии «Чайка».

В этом году в Берлине был показан (вне конкурса) замечательный дебют Майкла Мередита «Три дождливых дня», представленный Вимом Вендерсом, который помог своему американскому коллеге осуществить этот проект... по чеховским сочинениям. В Кливленде, изумительно снятом как какой-нибудь современный город N., под джазовый саундтрек встречаются-расстаются персонажи водевиля «Медведь», рассказов «Спать хочется», «Злоумышленник»,

«Казак», «Отец», «Тоска». Настроение сумеречного пространства, атмосферу ночных улиц, безрадостных и влекущих пристанищ Мередит пронизывает чеховским лиризмом, а тоску своих беспокойных героев — поисками смысла существования. Извозчик Иона, похоронивший сына, превращается в водителя такси и докучает своим пассажирам личной травмой. Забитая нянька становится наркоманкой, по недомыслию равнодушных хозяев приставленной к ребенку, которого она душит подушкой. Разорившийся бизнесмен пытается вырвать долг у вдовы и — через череду эпизодов — оказывается у нее в постели. А Питер Фальк играет алкоголика, пропивающего пенсию в барах, растравляющего себя в унижениях и забытьи...

Луи Малль (в фильме «Ваня с 42-й улицы») вел — под мелодии джаза — американских актеров по Манхэттену на прогон спектакля «Дядя Ваня», который они играли как актуальную «драму жизни» в современном городе. Это было в Нью-Йорке, а могло быть и в Кливленде или Глазго. Там, тут и здесь именно музыка настраивала восприятие зрителей и становилась вровень с изображением недотепистых и мятежных героев столь разных режиссеров.

СТАС ТЫРКИН

Часы

Картину Спайка Ли «25-й час» в берлинском конкурсе показали ближе к финалу, когда от фестивальных лент, иллюстрирующих очередной призыв Дитера Косслика «Вперед к терпимости», стало уже подташнивать. Неуравновешенный холерик Спайк Ли прошелся по самой идее терпимости как глубоко противной человеческой натуре, не постеснявшись выпустить на свободу кровожадного зверя, таящегося внутри даже самого политкорректного насекомого. И в четвертый раз остался в Берлине совсем без призов (специальное упоминание за актерский ансамбль фильма «Садись в этот автобус» (Get on the Bus) в 1997 году не в счет).

Герою «25-го часа» — наркодилеру Монти Брогану (назван родителями в честь актера Монтгомери Клифта) — предстоит долгих семь лет отбывать наказание за решеткой. На прощание с молодой жизнью, подругой, отцом и друзьями по средней школе ему даны ровно сутки. Ге-

«25-й час» ***(25th Hour)***
По роману Дэвида Бениоффа
Автор сценария **Дэвид Бениофф**
Режиссер **Спайк Ли**
Оператор **Родриго Прието**
Художник **Джеймс Чинланд**
Композитор **Теренс Бланчард**
В ролях: **Эдвард Нортон, Бэрри Пеппер, Филип Симур Хоффман, Розарио Доусон, Анна Пакуин, Брайан Кокс**
40 acres & a Mule Filmworks, Gamut Films, Industry Entertainment, Touchstone Pictures
США
2002

рою голливудских боевиков с лихвой хватило бы этого времени, чтобы перевернуть мир, истребить врагов, от тюряги отмазаться, удовлетворить блондинку и перевести старушку через улицу. Не то Монти. Он даже не особо стремится вывести на чистую воду свою подружку Натюрель (Розарио Доусон), которую подозревает в связях с полицией. В проникновенном исполнении Эдварда Нортона Монти почти прекрасен, даже связь с русской мафией его не компрометирует. В первом же эпизоде фильма он благородно спасает выброшенную из окна полумертвую псину (еще Гриффит придумал этот всегда эффективный трюк — плох или хорош герой, ясно по его отношению к животным). Интеллигентно рефлексируя в поисках утраченного времени, Монти честно пытается свыкнуться с мыслью о неизбежности заточения, но однажды и он даст слабину.

Виноваты окажутся все. Индусы в чалмах, русские на Брайтон Бич, представители всех нац-, секс- и прочих меньшинств, заполонившие их родной со Спайком Ли Нью-Йорк-Сити, и даже Усама бен Ладен, подвергший его разрушению, — все, все окажутся повинны в горькой судьбе Монти, всем им вместе и каждому в отдельности он бесстрашно прокричит «fuck you!» непосредственно в объектив камеры.

Однако закончится эта портативная «Нетерпимость», этот гимн тотальному человеконенавистничеству в духе традиционного интеллигентского самоедства. Оглянется вокруг себя Монти и наткнется на собственное отражение в зеркале. Тогда и поймет, что винить, кроме себя, ему некого. И подальше посылать тоже. Бросит он горькое «fuck you» самому себе в камеру-зеркало. И вернется назад (вперед) к терпимости.

Прав директор Берлинале: о добродетели этой, действительно, надо напоминать. Терпимость ведь, в общем, и есть результат увещеваний, (само)внушения, интеллектуальных усилий, в отличие от нетерпимости, каковая всегда с тобой. Наполняет ли она паруса твоего утлого существования, требуя переворотов-перемен, подстрекает ли к обрезу или топору, нетерпимость неизменно тлеет на периферии любых отношений, и малейшей искры достаточно, чтобы вспыхнул костер. Она что огонь, при помощи которого можно и суп сварить, и дом соседу поджечь. Затолканное в бутылку неоднозначное природное явление.

Буйный рэп-монолог Монти родом из романа Дэвида Бениоффа, по которому поставлен «25-й час», но кажется развернутым парафразом эпизода из ранней картины Спайка Ли «Делай как надо!» (Do the Right Thing!, 1989), чье действие тоже умещалось в двадцать четыре часа — один знойный летний день в бруклинском микрорайоне Бэд-Стай, где вырос режиссер.

...Черный квартал и его обитатели: пьянчужки, бездельники, умалишенный, торгующий открытками Малколма Х. Лирико-публицистические зарисовки. Юмор и ностальгия. Принадлежащая белым пиццерия, мирно удовлетворяющая потребности ненасытного бруклинского чрева, как эпицентр социальной жизни района и площадка для самовыражения артистичных посетителей. «Дом, в котором я живу» (Спайк Ли сыграл в фильме разносчика пиццы Мука) на зыбком и ненадежном фундаменте.

Однажды член общества «Черные пантеры» поинтересуется, отчего на стене пиццерии висят фотографии исключительно итало-американских кинозвезд. «Потому что я италоамериканец,» — ответит ему хозяин заведения. «Но его посещают лишь черные», — столь же резонно возразит посетитель. К концу дня, когда «собачья жара» сгустится, а мелкие противоречия усилятся, коса окончательно найдет на камень и в разреженной предгрозовой атмосфере засверкают молнии. Представители основных бруклинских этносов примутся выкрикивать друг другу (и нам) нацистские гадости, а остановятся и, устыдившись, разбредутся по домам не раньше, чем пиццерия догорит дотла, а полиция случайно удавит того, кто подивился изображению Аль Пачино. Пепел рассеется, забрезжит новый день, расплавившийся асфальт вымоют с мылом, а бившие друг другу морды черные, итальянцы, корейцы снова заживут вместе. До следующей ссоры, неизбежной в дружной большой семье. Медленно копящийся стресс, прорывающийся в алогичном, немотивированном насилии, — лейтмотив многих фильмов Ли, формирующий их неплавное, то расслабленное, то спазматич-

ное, но всегда подчиненное уникальному джазовому ритму течение. Его сюжеты (ежели таковые имеются) набирают обороты медленно (сколько бы режиссер ни именовал себя рассказчиком историй, не историей он берет, а старомодным погружением в атмосферу), чтобы в последние минуты бешено завертеться, вспыхнуть и рассыпаться в прах, предоставив зрителям возможность самим выстроить заново разрушенный до основания мир. А потом, если угодно, снова его разрушить.

Задолго до австрийца Зайдля афроамериканец Ли принялся поверять высокий социальный градус своих картин летней лихорадкой городских джунглей: фильм 1991 года о межрасовом адюльтере с роковыми последствиями так и назывался — Jungle Fever. Жарким выдалось и «Кровавое лето Сэма» (Summer of Sam, 1998) — еще одна неспешная панорама жизни обитателей микрорайона в Бронксе, вслед за коллективным героем постепенно спрыгивающей с катушек от невыносимого психического напряжения, причиной коему серийное истребление брюнеток окрестным маньяком-убийцей.

Жару вторит вполне достоевская горячечность — как в ленте «Наркота» (Clockers, 1995), где действовали страдающий кровохарканьем юный черный наркоторговец-подозреваемый и смущающий его тонкую душу коп (лучшего Порфирия Петровича, чем Харви Кейтел, сложно вообразить), мать заезжала сыну по морде пачкой грязных денег, а наркобосс полагал, что нет другого более безотказного способа сплотить коллектив дилеров, чем круговая порука убийством.

Монти из «25-го часа» — тоже наркоделец, хоть и решительно на него не похож. Занятия героя на сей раз не особо важны Спайку Ли, и подобное его равнодушие удивляет не больше, чем отсутствие в кадре афро-американских лиц (первым почти полностью «белым» фильмом Ли стало «Кровавое лето Сэма»). Все, что у постановщика было сказать миру относительно практики наркоторговли и моральных аспектов, ей сопутствующих, он уже сообщил в «Наркоте». Вынеся профессию героя за скобки, Спайк Ли акцентировал общечеловеческий аспект рассказываемой им истории. И в еще большей степени усилил значение фона, всегда игравшего у него первейшую роль.

Вязкий нью-йоркский зной в «25-м часе» без следа разогнан холодным ветром 11 сентября. Но эмоциональная горячка только усилилась — и внутри, и за пределами кадра. Безудержный гнев Монти отражает отчаяние всех переживших трагедию ньюйоркцев, — объяснял Спайк Ли на берлинской пресс-конференции, когда по поводу его решения включить в фильм приметы новейшей истории разгорелся ожесточенный диспут.

Сценарий, не говоря об экранизируемом романе, действительно был написан еще до зловещей даты и подвергнут режиссером ревизии в связи с изменившейся обстановкой. Но стоит ли упрекать пламенного певца Большого Яблока в том, что, снимая картину в только что пережившем апокалипсис городе, он не смог стыдливо отвести камеру от навсегда изменившихся его фактур? Критик газеты «Вашингтон-пост» уподобила «25-й час» классической картине Росселлини «Рим, открытый город»: оба фильма сняты через несколько месяцев после бойни...

Спайк Ли пустил вступительные титры по коллажу изображений светового мемориала, заменившего здание Всемирного торгового центра. Поселил друга Монти брокера Слотери (Бэрри Пеппер) в квартиру с видом на Граунд Зеро (наблюдая из окна за копошащимися на обломках рабочими, тот признается Монти, что нипочем отсюда не съедет и взрывы ему не указ). Сделал отца Монти бывшим пожарным, в чьем баре на Стейтен-Айленд всегда полно бравых коллег (фильм посвящен 5-му спасательному отряду пожарной команды Нью-Йорка, и сам Ли щеголял в Берлине в синей униформе, которая была ему очень к лицу). Сдержанно, без педалирования режиссер заставил новообретенные подробности работать на меланхолическое настроение фильма. Ничуть не утяжелив его вес, они, напротив, сделали до ужаса реальным ощущение невыносимой легкости бытия, в прямом смысле слова разлетевшегося в прах.

Снятый с верхних точек Нью-Йорк в «25-м часе» причудливо не похож ни на одно из своих многочисленных прежних киноизображений. Неожиданно

обезлюдевший, как бы бестелесный, дочиста промытый дождями, воздушный, иногда до боли напоминающий хуциевскую Москву — и неуютный, промозглый, с гуляющими под мостами и по набережным сквозняками. Может быть, именно эти холод и неуют, а вовсе не страх перед русской мафией и толкают Монти на то, чтобы безропотно принять свою участь? Город, который раньше никогда не спал, а ныне впал в отключку, увиден глазами человека, проводящего в нем свои последние часы.

Что ждет Монти в тюрьме и, если выживет, после? Циничный друг Слотери разворачивает перед его трепетным другом-учителем Элински (Филип Симур Хоффман) безрадостную картину. Монти может покончить с собой, может попытаться устроить побег или, наконец, отмотать семилетний срок. И в том, и в другом, и в третьем случае к себе, сегодняшнему, ему уже не вернуться. Насильственно отлучаемый от жизни герой Нортона переживает ситуацию, в которой оказалась вся нация да и весь мир, осознавшие вдруг, что жизнь, какой она была до 11 сентября (оказывается, счастливая и беззаботная), необратимо канула в Лету. Чуткий к перепадам социального климата Спайк Ли снял фильм-медитацию о современной американской депрессии.

Психологический путь Монти, озвученный в «25-м часе» дивными торжественно-траурными звуками джазмена Теренса Бланчарда, сходен с тем, что проходит умирающий герой «Всего этого джаза», — от гнева и отрицания к торгу с судьбой (хозяевами жизни — русскими мафиози), депрессии и, наконец, приятию и прощению.

Время от времени режиссер возвращает героя к лучшим часам его жизни. Вот Монти знакомится с Натюрель. Будь он персонажем японской картины «После жизни» и в видеостудии чистилища его попросили бы рассказать о самом лучшем воспоминании в жизни, он, без сомнения, выбрал бы именно этот. А лучшим несбыточным сном стало бы навеянное отцом (Брайан Кокс) на пути в тюрьму видение его побега и счастливой и долгой жизни под чужим именем где-то в Мексике. Этот еще один «вставной» эпизод, блистательно снятый мексиканцем Родриго Прието («Сука-любовь», «Фрида») в нереальных, выверенных тонах и нарочитой своей сентиментальностью смутивший критику не меньше, чем первый — мнимой неполиткорректностью, возвращает кинематографу Спайка Ли жар густых первобытных эмоций. Как и предшествующая сцена, в которой Слотери по просьбе Монти долго увечит ему лицо: именно в таком виде опасающийся изнасилования герой Нортона хочет явиться к месту отбывания срока.

«Лучше оказаться один на один с плавником, режущим волны, чем прятаться, как будто война все еще не кончилась», — пишет Майкл Каннингем в книге «Часы», экранизация которой соревновалась в берлинском конкурсе с «25-м часом». Даже самый печальный и неуклюжий финал прожитой жизни лучше, чем жизнь банально непрожитая. Друг Монти тюфяк Элински, на протяжении всей картины вожделевший свою несовершеннолетнюю ученицу Мэри (Анна Пакуин), в предрассветный час в прокуренном баре под кислотную музыку решается на неполиткорректный поцелуй, чем бы он ни грозил ему в будущем. Этот поступок даст ему повод впервые расправить плечи, выйти под утренние лучи солнца ровней своим друзьям и получить от Монти на воспитание уникального черно-белого пса Дойла.

«...Вопреки всем обстоятельствам и недобрым предчувствиям, наша жизнь раскрывается и дарит нам все, о чем мы мечтали, но каждый, кроме разве что маленьких детей (а может быть, и они не исключение), знает, что за этими часами придут другие, гораздо более горькие и суровые. И тем не менее мы любим этот город, это утро; мы — постоянно — надеемся на лучшее.

Одному Богу известно, почему так происходит» (Майкл Каннингем. «Часы»).

ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ

Прощание Золушки с туфелькой

Пожалуй, только в двух произведениях мировой культуры вещи — объекты потребления играют столь же существенную роль, как в фильме «Гудбай, Ленин!». В одном из них действует судьбоносная хрустальная туфелька, в другом — жизнеформирующий костюм расцветки «дождь в Чикаго». Первое произведение создано довольно давно, второе — а это «Шик» Бахтиера Худойназарова — одновременно с фильмом Вольфганга Беккера и отчасти на деньги той же страны — Германии, что может считаться вполне симптоматичным. Германия, представляющая собой ныне тот еще мультикультурный «плавильный котел», пытается для начала переплавить историческую память и культурно-бытовые клише собственных «осси». А потому непритязательность киноязыка и драматургии фильма Беккера лучше трактовать как текст учебника, созданного для лучшего понимания обучающихся (переплавляющих новый опыт), а вовсе не для художественного самовыражения авторов.

А если проще, то осенью 1989 года мама юного жителя Восточного Берлина Алекса Кернера, увидев, как сына тащат в кутузку за участие в антикоммунистической демонстрации, получила инфаркт. По этой — личной — причине и по причинам общего политического раскордака Алекса выпустили, но фрау Кернер впала в кому, из которой вышла — а лучше сказать выпала — только через год. Выпала, потому что в том, как она оказалась в обновленной Германии, было что-то от несчастного случая. Мама Алекса, образцовая учительни-

«Гудбай, Ленин!» ***(Goodbye, Lenin!)***
Авторы сценария **Бернд Лихтенберг, Вольфганг Беккер**
Режиссер **Вольфганг Беккер**
Оператор **Мартин Кукула**
Художники **Лотар Холлер, Даниель Дробны**
Композитор **Ян Тирсен**
В ролях: **Даниель Брюль, Катрин Засс, Флориан Лукас, Чулпан Хаматова, Мария Симон**
Westdeutscher Rundfunk (WDR), X-Film Creative Pool, Arte
Германия
2003

ца, женщина политически выдержанная и пролетарски ориентированная (на почве сексуальной уязвленности ее супруг и отец семейства бежал в Западный Берлин, об этом — флэшбэк и подчеркнуто простодушный рассказ от лица героя), неминуемо оказалась бы перед лицом краха системы, служившей ей психологической защитой. А следовательно, долго бы после того не прожила. Из жалости к маме Алекс, этот постреволюционный Кандид, решается на своего рода реставрацию системы в одной отдельно взятой социалистической квартирке — даром что мама обречена на постельный режим. Педагогическую маму порадует посещение пионеров? Не беда, что пионеров уже нет, есть соседские мальчишки (ужасные, как выяснится, проходимцы). За каких-нибудь двадцать западногерманских марок они придут в раритетных ныне галстуках и идеологически выверенно маму проведают. А уж друг сестрички Алекса, девушки забубенной и матери-одиночки, — он из Западной Германии и вообще бесплатно расскажет о своем пролетарском происхождении и прочей дружбе-фройндшафт.

Но все идеологическое и вообще все нематериальное в фильме Беккера отступит перед лицом вещей и вещичек (именно лицом — все вещное с момента маминого «выпадения» из комы одушевляется). Алекса совершенно «сворачивает» на воспроизведении перед маминым взором прошлой, безвозвратно ушедшей реальности в безмятежном, принятом некогда порядке. Так что мир вещей и становится главным героем фильма. Мама, к примеру, любит шварцвальдские огурчики? Так новые «западные» огурчики из обновленного супермаркета будут маниакально засовываться в видавшие виды банки с соответствующими наклейками и представляться маминому взору и пищеварению. Причем когда банки придут в негодность и Алекс с подружкой (между прочим, русской) в квартире, снятой у человека, уехавшего на Запад, откроет залежи продуктов из «утраченного времени», ему покажется это куда более важным, чем обретение жилищного суверенитета.

Самое же любопытное в этом поистине мольеровском карнавале с переодеванием вещей то, что Беккер переключает регистр: материальное становится одушевленным и обретает духовный смысл, а в мир осязаемых вещей попадет доселе и вовсе нематериальное — ежевечерняя информационная программа гэдээровского ТВ угодит в категорию предметов индивидуального маминого потребления. Ее, естественно, более не существует. Но маньяк-кинолюбитель, напарник Алекса по ремонту холодильников, будет истово выходить в мамин личный эфир (для этого на территорию ГДР ступил видеомагнитофон) со своим абсолютно «чистым искусством» — снятыми на VHS липовыми и изуверски оптимистическими новостями, в которых сам кинолюбитель — и режиссер, и автор, и главный исполнитель (роли диктора).

Так что Беккер оказывается не только Руссо, представляющим своего героя новым Кандидом, и не только Мольером, затевающим «вещную» комедию нравов-положений, но еще и Марселем Прустом постсоциалистической эпохи. А последний, как известно, давал понять своим читателям, что прошлое — это вкус (например, пирожного) и запах (например, духов вожделенной, гуляющей в общественном саду)... И они занимают то же место в личном пространстве вспоминающего, что и вполне осязаемые папины часы и дедушкино кресло-качалка.

Причем фильм Беккера с его игрой в личную выгородку, созданную человеком в противостоянии окружающему враждебному по каким-либо причинам миру, восходит, извините, именно к Прусту, а не к формально схожим с «Гудбай, Ленин!» фильмам 90-х — скажем, «Шоу Трумена» или «Эд из телевизора». Там тоже для героя создавалось искусственное, жившее по своим законам пространство, оно тоже имело своим элементом медиа (хорошее слово, ТВ действительно было медиатором между героем и миром за пределами его мира). Но это поверхностное сходство. Потому что «Шоу» и «Эд» производили над героем эксперимент, а Алекс свою маму просто любит и пытается ей помочь как умеет. Он создает для нее пространство сплошных симулякров, и у него симулякр, так симулякр, в чистом виде, буквально «копия без оригинала», но лишь из любви и жалости. Предметы потребления идут маме на высшую пользу — транслируют любовь. Идеологизированная фальшивая телепередача (а тут ведь фальшь

даже двойная: фальшь идеологии и «первородная» фальшь этой передачи) оказывается высшей правдой, потому что сделана для маминого спокойствия. Ведь частью этого буквально «эфирного» мира согласится стать даже первый космонавт ГДР — в дурацкой реальности кинолюбителя, режиссера все этой дребедени, он возглавит правительство якобы реформируемой ГДР и таким образом из прошлого, в котором застрял вместе со всеми своими знаками отличия и наградами, проложит себе путь в истинное настоящее. Потому что истинны только чувства — Алекса к маме, например.

Искусственный, поддельный мир создается для чувств и из чувств, и он куда правдивее реальных событий, вроде суматошного обмена гэдээровских дензнаков на реальные с виду марки. К слову, именно с этим реальным делом Алексу справиться не удалось, он, что характерно, не по этим делам, не по «колбасным».

Да и окружающая реальность у Беккера не так уж и враждебна. И он проводит идею встречи прошлого с добрым, вовсе не враждебным настоящим даже на уровне кастинга — в роли мамы у него Катрин Засс, ставшая звездой общегерманской из звезды кино и театра ГДР, а в роли Алекса — Даниель Брюль, кумир юных и солист панк-рокгруппы Purge («Слабительное»).

Словом, Беккер из мира вещей по-прустовски создает мир чувств. И утверждает тем самым, что, в принципе, любовью можно преобразовать мир. Так что когда мама Алекса выйдет из своего милого прошлого на реальную берлинскую улицу и осознает, что билборд с рекламой «Кока-колы» порожден вовсе не договором между ГДР и США о переносе производства этого напитка на восточногерманскую землю, когда она увидит плакат с надписью «Прощай, Ленин!» и познакомится с переселенцем из Вестфалии (квартиры-то «на Востоке» дешевле), все это никак не повлияет на ход сюжета, внутреннего сюжета — о преобразующей силе любви. Которая возможна, по Бекеру, только в самой каждодневной, обыденной реальности. И он последовательно проводит эту линию: не зря же в «Гудбай, Ленин!», когда Алекс отправится в супермаркет на поиски неподражаемых шварцвальдских огурчиков, на заднем плане в проеме между стеллажами появится нелепо комичная фигура огромного желтого утенка, то есть человека в этом рекламном костюме, а потом в титрах: «Утенок — Юрген Фогель». Звезда германского экрана Юрген Фогель в предыдущем фильме Беккера «Жизнь — все, что у тебя есть» сыграл тютю-неумеху, добрейшего парня, подрабатывающего «утенком» в супермаркете, и вот теперь продолжил жизнь своего неудачника с золотым сердцем в «Гудбай, Ленин!» — картине, которая тоже об обычном парне, не хватающем звезд с неба «холодильщике» с золотым сердцем. Обыкновенный человек в обыденной жизни может стать Золушкой, а может и феей. Просто для благополучного течения этих трансформационных процессов (хотя бы в рамках фильма) нужно точно знать, что прошлое — обиталище чувств и одушевленных вещей и там нет рационального. И что «жизнь — все, что у тебя есть».

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

Оптика обочины

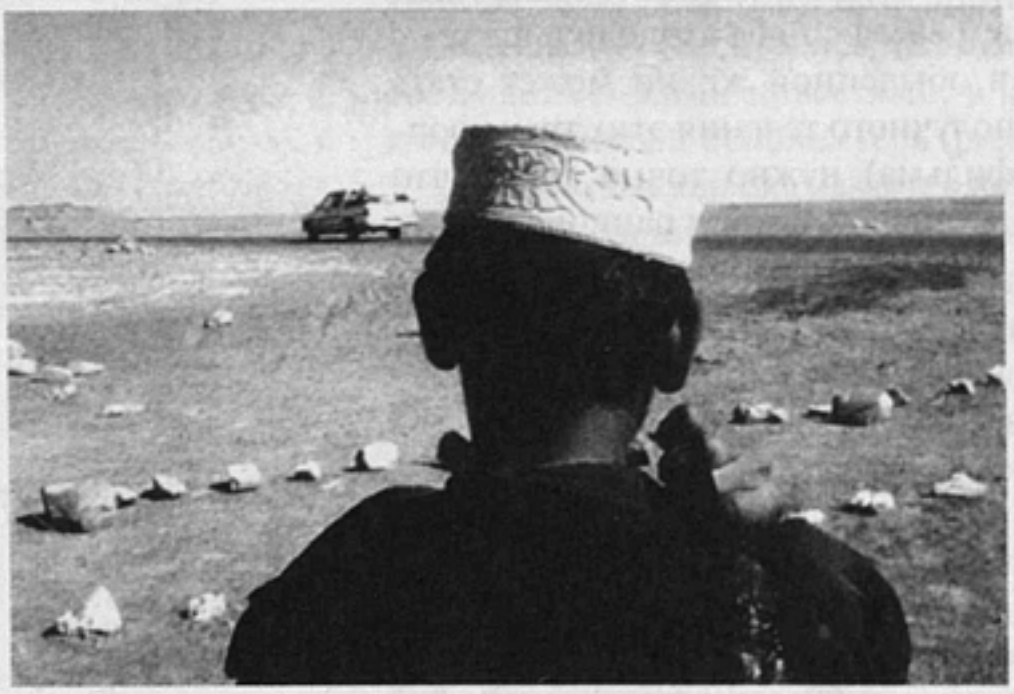
Двое мальчишек пробираются из лагеря беженцев в Пешаваре в Англию. Один из них гибнет по дороге, задохнувшись в контейнере. Другой попадает на вожделенные острова. Типичный сюжет для очерка о нелегальной миграции. Простая история, обрастающая в фильме бытовыми деталями обыкновенного ада. А за четырьмя границами находится рай. Место пересечения границы с дорогой — и точка надежды, и ловушка. Граница может даровать свободу, может отобрать последнее — имущество, достоинство и саму жизнь.

Простота — главное качество нового фильма Майкла Уинтерботтома «В этом мире». Подростки Джамаль Удин Тораби и Энайатулла играют самих себя. Основу картины составляют практически документальные съемки, бесконечный тревеллинг по Центральной, Передней Азии. Уинтерботтом и оператор Марсель Зискинд проехали по этим дорогам, сквозь городки-базары, ощетинившиеся блокпосты и бесконечные облака пыли. Пыль в этих краях — самая мощная и всепроникающая стихия, кажется, что она скрипит у тебя на зубах, пока ты сидишь в кинозале.

Шестнадцатилетний Джамаль и его друг Энайатулла бегут на далекие острова, потому что у них нет ни дома, ни близких во всей Азии, в Лондоне же живет какой-то родственник. Разгромленная, растерзанная родина — Афганистан — давно стала мачехой. Беглецы нигде никому не нужны, более того — нежелательны. Их передают из рук в руки как опасную неприбыльную контрабанду, обирают и обманывают. Ландшафт их путешествия убог и безнадежен. Ночлег где придется — в залитой тусклым светом хибаре, на грязном полу грузовика. Вехи на пути — очередной мздоимец в погонах, полуночные выстрелы на турецком кордоне, мастерская-накопитель для нелегалов. И, наконец, тот самый контейнер на корабле из Турции в Триест, куда их заперли, как бессловесную скотину, как балласт.

В контейнере умирали медленно. Кричали. Стучали по стенам. Затихали один за другим.

Джамалю повезло. Его выпустили в



«В этом мире» ***(In This World)***
Автор сценария **Тони Грисони**
Режиссер **Майкл Уинтерботтом**
Оператор **Марсель Зискинд**
Композитор **Дарио Марианелли**
В ролях: **Джамаль Удин Тораби, Энайатулла**
BBC, Film Council, Revolution Films
Великобритания
2002

Иране. Он да грудной младенец — единственные, кто не задохнулся в контейнере. Ему удалось безнаказанно стащить кошелек у зазевавшейся туристки в Триесте и доехать до Па-де-Кале. А там пристроиться под днищем трейлера и переехать на другой берег. Теперь он в Лондоне. Энайатулла — нет.

Уинтерботтом тщательно избегает ярких визуальных решений, эффектных образов, знаковых персонажей, игры ракурсов, уродливых либо комических масок. Максимум изобразительной изобретательности — врисованная в пейзаж карта, на которой прочерчивается очередной отрезок маршрута, да название очередной страны. Буквы, встающие посреди степи, словно изрезаны вековой коррозией или арабской вязью.

Цель программно выстраиваемой безыскусности одна: по возможности сократить дистанцию между снимающим и повествующим, между неизбежной кинематографической симуляцией и реальной пылью чужого мира, рассказать о том, о чем многие предпочитают не задумываться. Уинтерботтом взывает если не к милосердию, то хотя бы к вниманию. «В этом мире» не только мы смотрим на цивилизационную обочину, по которой вслепую движутся парии континента, но и обочина вглядывается в нас — глазами Джамаля. Принять этот взгляд и ответить на него трудно.

НИНА ЦЫРКУН

Игры разума

На склоне лет Чак Бэррис, популярный американский шоумен, автор и ведущий телепрограмм «Свидание вслепую», «Молодожены» и прочих, издал мемуары в странном жанре «неавторизованной автобиографии». Это значит, что автор не отвечает за правдивость своих откровений. А ответить есть за что: как-никак речь идет о том, что под маской шоумена скрывался секретный агент ЦРУ с правом на убийство, на совести которого тридцать три загубленные души. Никаких подтверждений или опровержений со стороны заинтересованной организации не последовало. Так что понимайте, как хотите. Писать сценарий по книге Бэрриса поручили такому же мистификатору — Чарли Кауфману, который превратил в виртуальный портал голову Джона Малковича и создал себе брата-двойника в «Адаптации».

Дебютировавший в режиссуре Джордж Клуни с подачи Кауфмана сотворил из этой книги ироничный коллаж в духе 60-х, чем и выразил свое отношение к материалу: шутка, мол, это, и ничего кроме шутки. Хотя, конечно, совмещение в одной персоне палача и телезатейника, даже шутки ради, наводит на кое-какие мысли. Может, гуманнее всадить в человека пулю, чем выставить его на посмешище перед целым светом в качестве участника шоу «Гонг», куда словно специально подбирают фриков,

«Признания опасного человека»
(Confessions of a Dangerous Mind)
По одноименной книге Чака Бэрриса
Автор сценария **Чарли Кауфман**
Режиссер **Джордж Клуни**
Оператор **Ньютон Томас Сигел**
Художник **Джеймс Д. Бисселл**
Композитор **Алекс Вурман**
В ролях: **Сэм Рокуэлл, Дрю Бэрримор, Джулия Робертс, Джордж Клуни и другие**
Allied Filmmakers, Kushner-Locke Company, Mad Chance, Miramax Films
США
2003

городских сумасшедших или обыкновенных бездарностей. Во всяком случае, «шутка» Клуни получилась позначительнее и поглубже, чем сугубо серьезная экранизация Стивена Содерберга «Солярис». Вышло так, что Клуни, уже давно снимавшийся в фильмах Содерберга, на его последней ленте много потерял как актер, зато сразу вслед за этим выиграл у него по очкам как режиссер.

Главный герой, он же опасный человек Чак Бэррис, присутствует в картине в двух ипостасях: как художественный персонаж в исполнении экспансивного Сэма Рокуэлла и как наблюдатель-консультант в лице самого автора мемуаров, как бы отстраняющий (остранняющий) разыгрываемые события по моде политического театра эпохи рубежа 60—70-х. Однако создается впечатление, что на самом деле Бэррис не советчик, а режиссер, выстраивающий мизансцены в духе раннего Годара или Александра Клюге, к примеру, с обращающимся к камере Чаком, за спиной которого проплясывает от «кулисы» к «кулисе» его легкомысленная женушка.

Прочие действующие лица откровенно пародийны: Джим Бирд (Джордж Клуни), вербовщик и куратор Бэрриса, псевдоучастливый соблазнитель и типичный «серый человек» с лезущими в глаза приклеенными усами; его коллега Патрисия, в исполнении Джулии Робертс напоминающая романтическую шпионку à la Мата Хари, сыгранную Марлен Дитрих; подбитая ветерком жена Бэрриса (Дрю Бэрримор), за время мужниных командировок поднабравшаяся модного хиппистского духа. Пародийны и ключевые сцены: забавная дуэль Чака и Патрисии на кофейных чашечках с ядом («я знаю, что ты знаешь, что я знаю, что ты хочешь меня отравить») или беседа Чака с Джимом у кромки бассейна, в финале которой зловещий куратор, полусокрытый мраком, вдруг истекает кровью. А момент кошмарного видения, когда Чака окружают убиенные им жертвы, лукаво отсылает и к серии реалистических психологических драм, и к жанру не имеющего отношения к реальности хоррора. Такая балансировка между нарочитой условностью и правдоподобием, в сущности, характерна и для фильма в целом: он заставляет сочувствовать не сказочным тридцати трем жертвам, а их реальному убийце, которому долго не везло в бескровном деле творческого созидания и успехи которого на телевидении чудесным образом попали в резонанс секретным миссиям в Латинской Америке, Финляндии и Восточном Берлине.

В пазы собранного из мелкой вагонки сюжета ловко вмонтированы эпизоды из популярных телешоу, которые в свое время навлекли на их создателя обвинения в аморальности и разложении американской нации, а теперь перекуплены нашими продюсерами и активно участвуют в формировании сознания постсоветского человека. В одном из таких шоу фигурируют в качестве «женихов» на слепом свидании близкие друзья режиссера Брэд Питт и Мэтт Деймон. Шутить так шутить. Как напутствовал своего подопечного агент Бирд, «играешь — значит живешь». В соответствии с этим советом и сам Клуни вошел в режиссуру играючи, что для новичка, тем более немолодого, редкость — обычно в таких случаях в фильм пытаются впихнуть весь опыт быстротекущей жизни с его осмыслением в придачу. На самом деле и тут без собственного опыта, конечно, не обошлось. Во-первых, Клуни, как известно, сын телеведущего и провел детство в кулуарах студии. Во-вторых, подобно Чаку Бэррису, Клуни долго дожидался признания своих талантов — ему уже исполнились роковые тридцать три (каждый год — как жертва бесславия), когда доктор Росс из «Скорой помощи» сделал его знаменитым. Поэтому нерв фильма — страдания юного Чака, за плечами которого маячит фигура усатого Мефистофеля из ЦРУ. Мало кто устоял бы перед агитацией, имея в активе беременную (пусть и оказалось, что тревога ложная) жену и кучу отказов от телепродюсеров.

«Воспринимай это как хобби», — советует Джим Бирд, рекрутируя новичка на службу в Центральное разведывательное управление. Разведка по-английски — intelligence: не «интеллигенция» в нашем понимании слова, а «ум», «интеллект», потом «информация» и «разведка». Так что контингент в этой организации высокоинтеллектуальный и игры ведет тонкие. Патрисия цитирует Ницше, выдергивая не какие-то пошлые афоризмы типа «Ты идешь к женщине...», а точно ложащуюся в лузу сентенцию насчет самоуважения человека, который сам себя презирает («Тот, кто презирает себя, все же уважает себя уже за то, что презирает»). Ибо грехопадение Чака Бэрриса — умственное, конечно же, выдуманное во времена вынужденного безделья, когда он отошел от всех дел, — произошло от реальной униженности и невидимого миру самоуважения. Так сказать, казус Раскольникова. Кстати, в оригинале название звучит как «Признания опасного ума», но в нашем прокате оно «очеловечилось», как будто опасности и горе от ума для нас уж и не актуальны.

Между артхаусом и сериалом

В первом полнометражном фильме Александра Хвана «Дюба-дюба» (1992) студент-сценарист (О.Меньшиков) совершал жестокое ограбление и убийство, дабы вызволить из тюрьмы девушку, которая его не любила и, как выяснялось к финалу, самому герою тоже была не нужна.

В картине «Умирать легко» (1999) герой-психопат (А.Лазарев-мл.) пачками отправлял на тот свет людей, обидевших некогда его возлюбленную (П.Кутепова). Девушка, заметим, была в ужасе от подобного проявления чувств.

В новом фильме — «Кармен» — юный, наивный мент (И.Петренко), влюбившийся в хорошенькую аферистку (О.Филиппова), изменяет служебному долгу, становится бандитом, без конца убивает соперников и попадает в тюрьму, где ему предстоит провести остаток дней. В тюрьме он рассказывает историю своей несчастной страсти адвокату (А.Горбунов), называя его при этом «доктором». (Аналогичная фигура конфидента была и в предыдущих двух лентах, где адвоката в первом случае и доктора во втором играл Георгий Тараторкин — Раскольников из знаменитого фильма Льва Кулиджанова.)

Как видим, Хван на редкость последователен. Раз за разом он предлагает нам вариации одного и того же сюжета, где фигурируют «кровь по совести» и преступления, совершаемые ради женщины, которой это не нужно, во имя страсти, которой нет.

В «Дюба-дюба» мотив долга по отношению к девочке-медсестре, попавшей в колонию, был выдуман героем, возмечтавшим сочинить нетривиальный сценарий собственной жизни. В «Умирать легко» любовь носила фантомный характер идефикс, зародившейся в больном, воспаленном мозгу. В последней картине, самим названием отсылающей к

«Кармен»

Автор сценария **Ю.Коротков**
Режиссер **А.Хван**
Оператор **И.Кожевников**
Художник **В.Карташов**
Композитор **Г.Гладков**
Звукооператор **Г.Кравецкий**
В ролях: **И.Петренко, О.Филиппова, Я.Бойко, А.Шейн, Р.Сабитов, А.Горбунов и другие**
Poligram Production Film Co
Россия
2003

архетипическому сюжету о разрушительной силе страсти, любовь вроде бы предлагается принять на веру. Герой много и красиво о ней говорит, но на экране любовь заменяется кровью, расползающейся из-под ножа на теле поверженного соперника, долгим ревнивым взглядом камеры на разобранную постель, где героиня барахталась с другим, бурным разбрасыванием предметов в преддверии сексуального акта и тому подобными режиссерскими ухищрениями. Восходящая звезда Игорь Петренко в роли «Хосе» старается по мере сил изобразить то нежную, светящуюся доверчивость во взгляде, то мрачную меланхолию и гнетущую печаль, но Ольга Филиппова — «Кармен», как ни старается, все равно походит на куклу Барби с встроенным магнитофончиком, где записаны причитание «Милый, миленький...» и звонкий, русалочий смех. Красавица с журнальной обложки, она делает все, что и положено модели: демонстрирует глазки, губки, ножки, наряды, прически и идеальный маникюр... Но героиня ее до такой степени не вызывает живых эмоций, что роковая страсть так и остается в фильме литературной условностью, сценарным допущением: «У Хосе была Кармен, он ее любил, она его сгубила, и он ее убил».

Любопытно, что в эпизоде, предшествующем убийству («Хосе», заметим, убивает возлюбленную не в состоянии аффекта, а после задушевной беседы, и «Кармен» абсолютно не сопротивляется такому повороту событий), когда героиня произносит роковой монолог на тему «Нет, я не буду твоей никогда!», мы вообще не видим ее лица. На экране лишь крупный план постаревшего от переживаний героя. Можно подумать, что тут предполагалась «восьмерка», но у актрисы не получилось толком ни одного дубля. А может, это сделано сознательно? Может, психология героини в данном случае вообще не важна? Она — просто кукла, фантом, пустой объект ревности и вожделений. Главное — то, что происходит с мужчиной, с героем, его судьба, его выбор.

Что же с ним происходит в картинах Хвана? Он всякий раз избирает некий нетривиальный способ самоосуществления, отказываясь жить, чувствовать, поступать, как все. Вопрос: «Тварь ли я дрожащая, или право имею?» — в данном случае следует переформулировать: «Обречен ли я жить по предписанным правилам, как миллионы людей, или законом для меня может стать только мое собственное «я», мое влечение, моя страсть?» То, что никакой страсти, собственно, нет, не суть важно. Любовь тут — мечта, абстракция... Человека может толкнуть на преступление что угодно: честолюбие, корысть, жажда власти... Но это все мотивы в достаточной степени социальные. Любовь же — сугубо индивидуальное чувство, его нельзя навязать, оно принадлежит только тебе; и преступая законы человеческого муравейника во имя любви, ты обретаешь неслыханную личностную свободу. При этом чем ничтожнее и равнодушнее объект любви, тем лучше, тем чище огонь донкихотского героического безумия.

Трудно придумать что-либо более далекое от истории, рассказанной в знаменитой новелле Мериме, чем эта философско-умозрительная конструкция. Там речь идет о живой, страстной женщине из плоти и крови, здесь — о мужских фантазиях, о стоической привязанности к «пустому месту». Неудивительно поэтому, что сюжет Мериме претерпевает в картине Хвана необратимые изменения. От него остаются лишь основные вехи, точнее, рожки да ножки («ножки», понятное дело, принадлежат героине, а «рожки» достаются герою).

Итак, он — честный юный милиционер, невинный, аки агнец. Она в толпе других, одетых в одинаковые синие халаты разбитных бабенок отбывает принудительные работы на табачной фабрике. Что-то не поделив с товаркой, затевает драку, ранит соперницу ножом, и его отряжают сопровождать нарушительницу в отделение. По дороге «Кармен», естественно, уговаривает мента отпустить ее, она бьет на жалость: мол, детдомовская, в тюрьму попала за курточку, взятую в магазине, на улице холодно было, дождь и т.д. Потом выяснится, что курточка-то была из норки, а Кармен на самом деле — девушка с богатым криминальным прошлым, настоящим и будущим, но это уже ничего не меняет. «Хосе» влип: коготок увяз, всей птичке пропасть. Непостижимым образом он оказывается полностью в ее власти, и равнодушно-лениво она манипулирует

им, дергая, как паяца, за ниточки. «Миленький, приходи, я перед тобой в долгу». «Миленький, уходи, я тебе больше ничего не должна», «миленький, я тебя люблю», «миленький, я тебя не люблю» — и так всю дорогу. Он теряет сержантские лычки, ментовскую службу, место в кругу законопослушных, добропорядочных граждан, свободу... Но подобное социальное крушение нам предлагается воспринимать как путь к обретению героем своего «я», и потому за происходящим мы следим без всякого сожаления (впрочем, и без восторга), просто с удивлением — надо же, угораздило человека!

Характер отношений между героями задан с самого начала и по ходу дела никак не меняется. Фабульное движение чисто внешнее — «производственное»: «Кармен» как девушка честная не бросает так нелепо влюбившегося в нее «карабинера» и пристраивает его к делу, берет в свою банду. Одна афера сменяется другой, ночная кража в порту — похищением контрабандного груза прямо в открытом море, ограбление туристического автобуса — изъятием денег из сейфа богатого иностранца, в шикарные апартаменты которого «Кармен» вселяется на правах невесты... В промежутках эротические «рекламные паузы»: секс на лиловых шелковых простынях и на стиральной машине, походы по магазинам, сцены ревности, все новые трупы соперников и соратников и меланхолический голос героя за кадром: «Ах, как я любил эту женщину»... Ощущение по большей части такое, будто смотришь типичный отечественный сериал. Тот же открыточный глянец: красная машина на фоне синего моря, красотка на шпильках убегает от погони по красной покатой крыше... Тот же немудреный саспенс: роковой поединок любовника с мужем «Кармен» заканчивается планом поверженного окровавленного героя, а муж-амбал медленно поднимается с пола, и только тут мы замечаем нож, торчащий у него из груди, и понимаем, кто, собственно, победил. Те же расхожие экранные приемы, вроде рапида, подчеркивающего дружное ликование членов банды за мгновение до полного краха.

Но временами бессмысленно-гладкое сериальное скольжение вдруг как-то стопорится, насыщается элементами сугубо авторского кино. Динамично и жестко, на общем плане, на мониторах видеонаблюдения решена сцена драки на фабрике. Лакированные красоты периодически сменяются на экране пыльными степными пейзажами, где возле убогих хибарок возятся оборванные татарские дети, где снятый в почти документальной эстетике обряд мусульманских похорон монтируется с брутальными эпизодами извлечения пули из спины раненого героя, где ветер сметает сухие листья под ногами одетых в черное мужчин, спешащих на кладбище с телом погибшего Венера (Р.Сабитов)...

Так и балансирует этот фильм между артхаусом и сериалом, между дежурным накручиванием все новых витков криминальной интриги и мрачными философскими резиньяциями, между вкраплениями почти документальной реальности и откровенным картоном, между классическим сюжетом и достойными лучшего применения усилиями по его разрушению... Кажется, художник стоит на распутье. Профессиональные навыки разного рода тянут его в противоположные стороны, и все никак не удается, пройдя между Сциллой авторских рефлексий и Харибдой сериальной жвачки, нащупать наконец канон нормального, крепкого, по четким профессиональным законам сделанного кино.

Впрочем, это проблема не только А.Хвана...

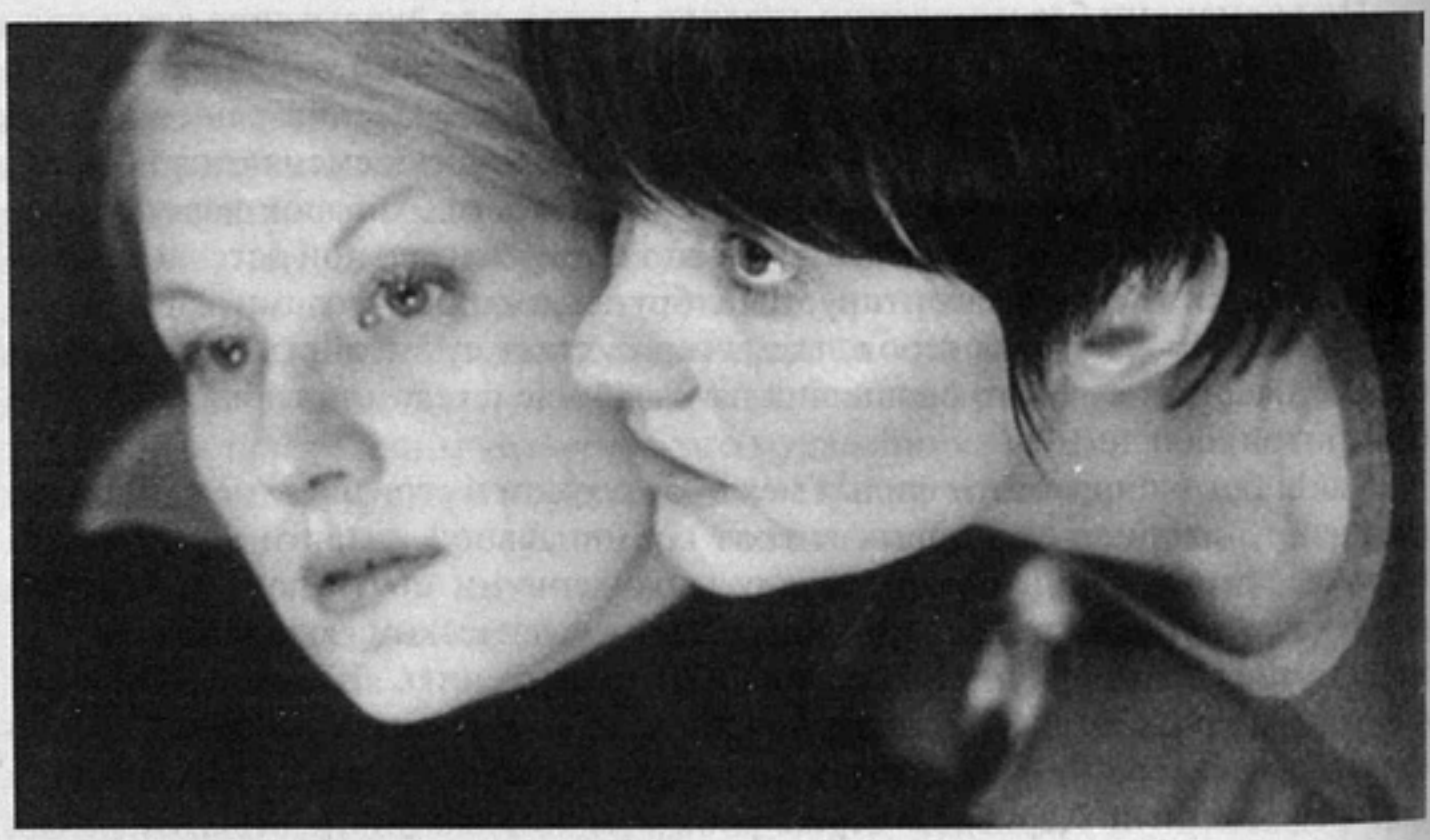
Б Л И Ц К Р И Т И К А

ЛЕВ АННИНСКИЙ

Горящее небо

Девяносто минут... про любовь? Сорок лет назад Эдвард Радзинский, еще далекий от экранных триумфов, подсчитывал не минуты, а страницы: в пику тогдашним ханжам от нравственности он озаглавил пьесу: «104 страницы про любовь» (число было случайное, от машинистки, перепечатавшей текст, и тоже звучало вызовом).

Авторы нынешней экранизации (второй по счету) в таких подначках не нуждаются и озаглавливают фильм стандартно: «Небо. Самолет. Девушка». Ситуация переменилась, любовь не надо защищать.



«Небо. Самолет. Девушка», режиссер В.Сторожева

Черты эпохи: чай пьют — с пакетиками, звонят — по мобильникам. Обмениваются фразами, сорок лет назад совершенно немыслимыми: «Нам предлагают чартерный рейс, всем хорошо заплатят». Пьют в меру, курят без меры, в основном в лицо друг другу. Секса не стесняются: сначала постель, и только потом мысль: а не любовь ли это?

Сказано же: любовь.

Но еще два слова о ситуации. Пустынные интерьеры. Аэропорт ли, гостиница ли, квартира — все вычищенное, сверкающее, как после евроремонта. А людей не видно. Как если бы пришелец бродил по этим пустынным интерьерам и никого не находил.

Что Он и Она все-таки находят друг друга, очень странно. Он-то — из мира сего: крутой, с челкой, может, телеведущий, может, киллер. А вот Она...

Но еще два слова о киногении. Режиссура Веры Сторожевой спорит с ре-

жиссурой Георгия Натансона; некоторые даже считают ее версию римейком первой — «Еще раз про любовь» — экранизации. Главное же — спор нынешней героини с той. Тогда Татьяна Доронина наполняла любовный сюжет горячей витальной силой — сегодня Рената Литвинова наполняет его потусторонней неизъяснимостью. Нездешнее создание смотрит куда-то в небытие. Банальности произносит замороженным голосом сомнамбулы: «Эта протя-ажная штора улучшает мне настрое-ение...»

Так что когда девушка взлетает в небо и сгорает в самолете, вы это воспринимаете не столько как реальную драму, сколько как метафору: ледяной ангел сложил крылья и покинул наш невменяемый мир.

А обещали — про любовь.

Возрождение звезды. Я посмотрел «Звезду» Николая Лебедева почти через год после того, как фильм вышел на экраны. Не то чтобы уклонялся, но чувствовал какое-то смутное опасение. Опасение, что кинематографисты нового, не помнящего ту войну поколения не передадут пронзившую нас когда-то грусть повести Эммануила Казакевича. Что поколение, выросшее под сполохи Афгана и Чечни, не почувствует тогдашней боли. И что не освободится от горячечных ритмов современного экранного мышления.

То, что было представлено на экране, вроде бы подтвердило опасения. Плотность широкоформатного огня, ритмы клипов, мгновенные переключения. Щедрость материала, наваливающегося на вас валом одновременных подробностей. Вспышки единоборств. Та война была не такая зрелищно эффектная, она выматывала душу, вытягивала жилы. Силы рассредоточивались, сберегались, маскировались. Они не расходовались в режиме такого мейнстрима.

И все-таки просмотр меня потряс.

Потрясло даже не то, что происходило на экране, а то, что было в зале.

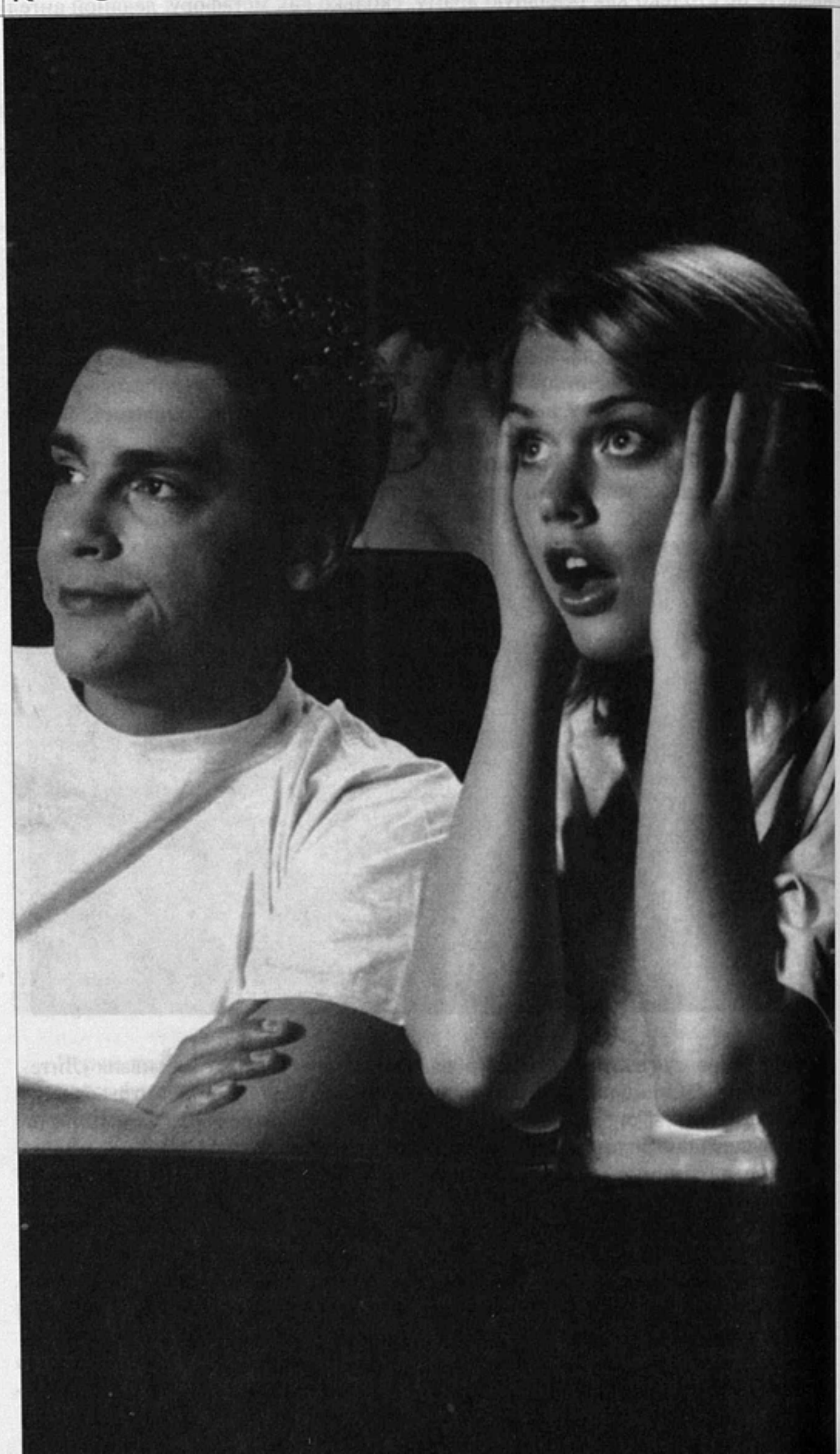
«Звезда», режиссер Н.Лебедев

Я смотрел «Звезду» в кинотеатре «Победа» в ходе гатчинского фестиваля «Литература и кино». Сеанс назначили на утро. Обычно утренние просмотры едва ли собирают ползала. Теперь зрители устраивались даже в проходах. Сто минут на экране бушевал и грохотал огонь, и все это время в зале стояла мертвая, смертная, гробовая тишина. Всем существом, всем внутренним слухом я знал, что люди плачут.

Кого оплакивали? Тех, кто полег три поколения назад «в полях за Вислой сонной»? Тех, кто два десятка лет назад был угроблен в Кандагаре? Тех, кто без малого десятилетие назад сгорел в Грозном?

Или мы оплакивали будущие жертвы, которые уготованы России историей на горьком звездном пути?

КОММЕНТАРИИ



Н.РЯЗАНЦЕВА

Культпоход в кино

Случилось тут мне однажды пойти в кино — вот просто так, взять билеты в кассе, занять место согласно купленному билету... Впрочем, я могла занять любое место — зрителей в Большом зале Киноцентра, на знаменитом фильме «Фрида», было не много. Билеты дорогие, зал со всеми удобствами, в просторных фойе перед сеансом прогуливалась хорошо одетая публика, в основном молодежь. Обычно я смотрю кино в Доме кинематографистов, или на кассетах, или на премьерных показах в хороших кинотеатрах, на худой конец — по телевизору. Но, как и все профессионально с кино связанные, очень редко смотрю его с «простыми зрителями». И вот случилось. Посмотрела скандальную «Необратимость» и заодно осталась на «Фриду». Почему-то в левом верхнем углу зала публика сидела довольно плотно: слева парочка хрустела и жевала, справа допивали пиво, а сзади расположилась большая компания студенческого вида, тоже с пакетами и с банками, в веселом, приподнятом настроении. Дохрустели, дожевали, пошутили, похохотали, повизгивая, как от щекотки, наконец обратили внимание на экран и стали комментировать: «Смотри — пузан!» «Ха-ха-ха!» «Гы-гы-гы». За сюжетом они не следили, главный остряк отпускал свои шутки беззлобно, но громко. Ни к качеству, ни к содержанию фильма они отношения не имели. Прежде чем я попросила их заткнуться, закипевшая было злость и обида за все наше — не наше, всемирное, всякое, но всегда в муках рождающееся кино успела во мне перебродить, и остался только исследовательский, можно сказать, научный интерес: что за категория зрителей? Не вписывались они ни в какую систему. Ну да, где-нибудь в сельском клубе, в маленьком городе, где некуда пойти, парочки целуются-обжимаются, им и дела нет до кино, ватаги молодежи пьют и острят, найдя тепло и крышу над головой. Но эти-то, взявшие дорогие билеты в Киноцентре на Красной Пресне, могли и в кафе посидеть, и в фойе — «гуляй, не хочу!».

Вспомнился один просмотр — для солдат. Их привели коллективно, целыми взводами, в праздничный день 23 февраля в Дом кино, и показали «Белорусский вокзал». Солдаты как увидели артиста Леонова, так и захохотали, как по команде, а смех заразителен, и хохотали все полтора часа — их же на праздник привезли! Солдат можно понять. А эти, пришедшие поржать в темном зале? Интересно, что бы могло увлечь их так, чтобы затихли, вникли в происходящее на экране?

Старый, больной и наивный вопрос: что гадам зрителям нужно, особенно молодым, на что пойдут они? Эти, в Киноцентре, реагировали только на прозвище Пузан — придурковатым детским хохотом, видно, среди них был какой-то «пузан». «Шли бы вы, ребята, лучше в зоопарк», — вертелось у меня на языке, но побоялась — облают. Прошипела: «Когда же вы наконец заткнетесь?»

Ничего, поняли, перелезли все вшестером через кресла и в заднем ряду продолжили свое жеребячье веселье. А я что тут делаю, спросила я себя строго, с полным равнодушием отсматривая «Фриду», как повинность. Уж столько я про нее слышала и читала, столько в нее вложено трудов, надежд и рекламы — как такое пропустишь? Но ни изобразительная добротность, ни актерский энтузиазм не прикрыли сценарную аляповатость, свойственную биографическим фильмам. Не для меня это кино. Где они, миллионы зрителей индийских фильмов, своими рубликами державшие на плаву наш прокат? По домам сидят, сериалы глядят, у них денег на Киноцентр не наберется. Обидно за старушек, обидно и за Сальму Хайек, выстрадавшую свой грандиозный проект, и за сотни профессионалов, трудившихся в поте лица, чтобы кучка невоспитанных и пресыщенных юнцов могла вволю поиздеваться. Я досидела до Троцкого и пошла прочь под веселое хрюканье молодой компании — они уходить не собирались. «А что особенного? — объясняли мне потом студенты. — Некоторые ходят в кино, чтобы постебаться». Есть такая категория зрителей — покупатели. А покупатель всегда прав. И нечего впадать в «мировую скорбь». Но я в тот день впала.

Целый век опрокинулся вспять, от кремлевских мечтателей до глумливых потребителей под зловещим резюме «необратимость».

Я ведь пошла на фильм с таким философическим названием не случайно, знала, что «кино не для всех». Перед началом сеанса голос из динамика предупредил немногочисленных зрителей, что у кого слабые нервы, тем лучше сразу уйти, и что за девять минут на экране в эпизоде изнасилования будет творить-ся такое, что у кого слабые нервы... Уже интересно! А время в этой картине идет задом наперед, так что не удивляйтесь, если первые двадцать минут ничего не будете понимать. То есть режиссер хорошо поломал голову, чтобы прижать публику к креслам. Что он хотел сказать этим скандально рекордным изнасилованием плюс ребусом для интеллектуалов, упаковав банальную историю в крутое, эпатажное зрелище? Так нам и надо, доигрались! Торчит из фильма плоская мораль и достигает цели путем шока и ребуса. И я сидела, не закрыв глаза, все девять минут невыносимости. Когда-то мне показали (на слайдах), как убивают котиков. Этих глупых морских зверей куда-то отгоняют, и каждого бьют по голове дубиной. Они падают. Я не могла на это смотреть, но на всю жизнь запомнила.

Не запомнила имени режиссера «Необратимости», хотя оценила и мастерство его, и расчет. Но он бил меня по голове дубиной, а я не хочу быть бедным котиком, жертвой жестокого промысла.

Кино было чудом XX века — В.Шкловский назвал его «письменностью XX века», — а обратилось на наших глазах в жестокий промысел.

Говорят, к хорошему быстро привыкают, ну а когда привыкнут, что тогда? «Мы будем петь и смеяться, как дети, среди упорной борьбы и труда»? Заменим «смеяться» на «стебаться», и готово дело — сбылась мечта о свободе.

«Они уже другие!» — напоминает внутренний голос на тысячу голосов: предупреждение растиражировано за последние десять лет до нулевой отметки. Дети, выросшие уже при свободе и гласности, при компьютерных играх и Интернете, — они уже другие! А какие — другие? Другая выведена порода? У них другие органы чувств и другой обмен веществ? Пожалуй, что так. Они не читают книжек (давно замечено), а когда им читать и зачем? Да и прежде читающей публики было не много. Не берем отдельных умников. Как богатые стали богаче, а бедные беднее, так и в сфере нематериальной — умные умнеют (так называемые «продвинутые»), отстающие — отстают навсегда. Хорошо это или плохо? Страшноватый вопрос, к тому же и бесполезный, можно сказать, антинаучный.

Возьмем среднестатистическое большинство. Вообразим «середняка», он, как водится, ленив и нелюбопытен, но глаза и уши у него вечно заняты. Перед глазами всегда что-то мелькает, в ушах гремит. Еще недавно он включал свой плейер на всю улицу, теперь он в наушниках. Или говорит по мобильному. Если оставить его в тишине, он погибнет. Начнется «ломка», потому что у него «зависимость». У него везде телевизор — дома, на работе, в баре, в поезде, а в машине — музыка. Он видел тысячи фильмов, начиная с детских «мультиков»,

которые запомнил — на свежую голову, остальные, включая эротику и «порно», слились в долгоиграющую картинку, как пейзаж, пробегающий за окном вагона, не касаясь ни души, ни ума. Острые ощущения, которыми баловалось и баловало кино, давно притупились. Психологи бьют тревогу, а кто-то в Америке тщательно подсчитал количество убийств, происшедших перед глазами среднестатистического зрителя. Хорошие родители пытаются дозировать телезрелища, но безуспешно. Дискуссии — за цензуру, против цензуры и какой ей быть — сами уже превратились в поток «говорящих голов». А на говорящие (всерьез) головы политиков, партийных деятелей наши юные граждане сроду не смотрели. И не только гипотетический «середняк», ничего «не берущий в голову», кроме воскресного шашлыка в лесу под «попсу» из разинутого джипа, но и те, избранные, пожелавшие заняться кинематографом, выучиться на режиссеров и сценаристов, — они тоже чураются и актуальной политики, и общих рассуждений о миропорядке. Еще лет десять назад читали философские и исторические книжки, волновались «русскими вопросами», а нынче и эта мода прошла. Наступил здоровый скепсис — то ли от полной непознаваемости мира, то ли от общедоступности всякой мысли и всяческой информации. Палка, кстати, о двух концах: информации никогда не бывает в меру — либо дефицит, либо избыток. И «мыслящий тростник» гнется и качается — он доверчив, как дитя, ему «лапшу на уши вешают». Он уже знает, «что он ничего не знает». И лучше помолчать. Но это «мыслящий». И «играющий», коли его потянуло в кино и он почувствовал в себе таланты. Но в какой-то момент ему приходится подавать свой «проект», выдавать «продукт» и совершать свой в широком смысле слова «кастинг», а стало быть, думать, для кого, для чего запускается этот сложный механизм, на что уйдут годы жизни. И хоть смешны мне эти новые деловые словечки, по сути, разницы я не вижу: сочинители, создатели нового понимают друг друга через поколения и века, но кино, увы, существует в связке со зрителем и поневоле равняется на того самого «середняка», коего я и пыталась вычислить.

Эти бесчувственные молодые, воспитанные на боевиках и «ужастиках», они и впрямь другие, они «как бы» смотрят кино, смотрят и не видят, у них атрофированы каналы соучастия и веры, и почему бы им не поржать на «Фриде», там смешной «пузан» и все «понарошку».

Здоровые ребята пьют хорошее пиво, и нечего было впадать в «мировую скорбь». Завидовать надо, а не ворчать.

Когда телевизор стал в ряд ежедневных удобств, вроде водопровода или электричества, я долго его избегала. И смотреть-то там было нечего, а кино — по «ящику» — да никогда! Так что самое время на себя оглянуться. Они-то, конечно, другие, но и ты другая. Помнишь, как пряталась в коридорах «Мосфильма», чтоб прокрасться на запретную «Сладкую жизнь»? Как ездила к семи утра во ВГИК на первую итальянскую Неделю, на неведомых Антониони и Висконти? А теперь посули мне нового Феллини — не поеду за ним через весь город, лучше приду домой, полистаю газеты, погуляю по каналам телевизора, включу радио, буду слушать вполуха и читать. Сколько же хороших книг накопилось! Я люблю медленное чтение, радио не выключу и телевизор ночью включу. Ведь я такая же раба этих звуков и боюсь тишины, как и «они» — другие. И зачем меня понесло в кино? У меня всё дома, и зависимость моя при мне, а стало быть, кто-то должен мне говорить и показывать.

Вот такой получился поход в «Необратимость».

АЛЬТЕРНАТИВНАЯ ИСТОРИЯ

ДМИТРИЙ ХАРИТОНОВИЧ

Лекция 6. Следует ли наступать на бабочек?

Верный своим постмодернистским пристрастиям (надеюсь, ты это заметил, любезный читатель?), автор настоящих строк заимствовал первую часть заголовка лекции из главного труда А.Дж.Тойнби «Постижение истории». В своем — не побоюсь этого слова — эпическом произведении Тойнби рисует картину мировых цивилизаций, развивающихся по определенным законам. Они зарождаются, дают Ответ на Вызов (здесь и далее — терминология Тойнби), расцветают, надламываются, гибнут без следа или порождают другие, «дочерние» цивилизации, а те, в свою очередь, тоже расцветают, надламываются и т.д. и т.п. Именно законы развития этих цивилизаций и являются основным объектом внимания маститого историка.

При внимательном рассмотрении видно, однако, что для Тойнби этот процесс не бесконечен. Наступит время — не сейчас, не без трудностей, — когда все цивилизации, существующие ныне, использующие опыт иных, уже несуществующих, сольются в единую мировую цивилизацию, использовав все лучшее, что было в этих иных цивилизациях, и отвергнув все дурное. То есть законы истории, вроде бы открытые Тойнби, вроде бы убеждают нас в торжестве светлого будущего.

А как быть с тем, что «Александр не умер в Вавилоне»? Но ведь читатель, надеюсь, помнит, что в результате смерти великого завоевателя лишь в глубокой старости возникло то же самое (хотя и существенно позднее) — всемирная цивилизация. А значит, как уже говорил автор этих строк, «в конечном счете — все едино», все будет хорошо. Такой вот оптимистический детерминизм.

По мысли Л.Баткина, как мы помним, история развивается в некоем коридоре между неизбежным и невозможным. Но куда ведет этот коридор, чем заканчивается и есть ли в нем развилки? «В плане *истории событий*, — говорит историк, — граница между неизбежным и всего лишь наиболее возможным, между жестко обусловленным и открытым, между навязанными обстоятельствами, сложившимися ранее, и стремлением действующих лиц их изменить, — граница эта всегда непрозрачна, под знаком вопроса. Но в принципе она проницаема и подвижна. Исторические развилки очевидны». Но это не снимает вопроса: *«как история событий сопряжена с историей*

структур? [...] Непременно припоминают в связи с этим «бабочку Брэдбери» (а ты, читатель, вспомнил оное насекомое? — *Д.Х.*). У этой выразительной идеи есть, однако, логический дефект. Вторжение случая, меняющее в прошлом деталь за деталью, происходит постоянно и без пришельца из будущего. Ведь такова природа каждого настоящего. Все произошло так, как произошло, но притом одновременно бабочка то ли вдруг села, то ли вдруг раздумала садиться на тропу. То, что данная «бабочка» раздавлена или нет, случается при всяком превращении настоящего в прошлое. Так как это касается миллиардов «бабочек», любые вмешательства в прошлое, из коих оно, собственно, и складывается, перекрывают и обесценивают друг друга. [...] Увы, раздавив бабочку, мы остаемся в том же неопределенном и загадочном диапазоне между случайностью и детерминизмом. [...] Решимся в таком случае задаться вопросом об истории в метафизической плоскости, подойдя к проблеме с противоположного конца. А именно: альтернативна ли история человечества в *целом*?»

И далее Л.Баткин набрасывает эскиз этой истории *«в целом»*. Сначала она действительно хаотична, непредсказуема, случайна, полна мутаций, но и эти мутации (во всяком случае, сам факт их наличия, да и определенные формы их) *предопределены* законами исторического развития. Постепенно, однако, с началом Нового времени, человечество осознаёт эти законы, начинает строить свое будущее в соответствии с ними, то есть детерминизм истории оборачивается, наконец, не слепым фатумом, а рациональным действованием. И реализуется (не может не реализоваться) прекрасное будущее: «объединенное человечество со всемирным правительством, без войн, без прежней политики, в определенном смысле без экономики — ну-с, человечество из фантастических романов?»

Л.Баткин увлекается, конечно, и сам понимает это. «Пора остановиться. Ведь читатель уже давно улыбается. Между тем я фантазирую лишь потому, что реальный вектор современной мировой истории дает основания для экстраполяции в будущее». Я не буду приводить примеры того, что Л.Баткин считает этим вектором и этими основаниями, ибо цитированные мною строки были написаны до 11 сентября, до угрозы возникновения локальных (?) войн в Ираке или на Корейском полуострове (когда читатель прочтет написанное мною, он уже будет знать, реализовались ли эти угрозы, я сейчас — в начале марта 2003 года — не знаю). Да и Л.Баткин прекрасно видит, что путь в будущее не гладок. «Конечно, мир *еще* (курсив мой. — *Д.Х.*) безжалостен и неблагоразумен, как ребенок. Глупо — по меньшей мере рано — впадать в эйфорию. Подождем двести-триста лет и продолжим дискуссию».

Да, подождем двести-триста лет. А они есть у Л.Баткина, у меня, у тебя, любезный читатель? На вышесказанное можно много чего возразить. В третьей лекции, говоря об одном из уровней бифуркации, я предположил, что при определенных условиях альтернативные потоки возвращаются в то же русло, так что в конечном счете результат оказывается тем же самым. Верно, но *для кого* он тот же самый? Для государств, для цивилизаций. А для отдельных людей? В любом из потоков истории судьба человека может стать совершенно иной, нежели в осуществившейся реальности. Кто-то погибнет, кто-то не родится, кто-то проживет свою жизнь совершенно иначе. Я имею в виду не только так называемые исторические личности, но личности самые простые, обыкновенные, не попавшие ни в учебники, ни даже в хроники. Так что вопрос об альтернативности истории напрямую затрагивает вопрос об альтернативности человеческих судеб. Или через двести-триста лет эти судьбы никого интересовать не будут?

Мне ужасно хочется поставить здесь точку. Я, боюсь, уже надоел читателю постоянным упоминанием «круглого стола», посвященного истории в сослагательном наклонении. Но ведь большая часть цитат в данном тексте взята именно из материалов этого «круглого стола». Это был жаркий спор, в том числе спор автора этих строк с Л.Баткиным и другими. Предложенный курс есть во многом продолжение этого, и так хочется, чтобы последнее слово осталось — хотя бы на этих страницах — за мной. Но законы научной этики не позволяют мне это сделать.

Л.Баткин возражал мне: «К нравственности проблема исторического детерминизма никакого отношения не имеет. Если человек рассчитывает, ведя себя независимо и рискуя многим, вплоть до свободы и жизни, что он поможет переломить ход истории, «обмануть время», остановив его или убыстрив, то это решение не столько нравственное, сколько практическое (скажем, историко-политическое). Или, дабы не преуменьшать трудностей личного выбора, то и другое вместе. Однако вообще-то свобода выбора потому свободна, что правильность его доказать нельзя, да и незачем. Мотивация замыкается на «я». Основания, разумеется, могут и должны быть предъявлены — хотя бы себе самому, — но другой человек их оспорит и предпочтет совсем другие основания, убедительные именно для него. Человек делает экзистенциальный выбор потому, что он его делает. ...Он совершает поступок. «Хочешь, не хочешь, а он идет, вот в чем суть». Он отвечает за свой выбор перед собою же. Возможно, он ничего не тщится изменить, кроме собственной единственной судьбы».

Даже если и сойти с этой индивидуалистической (употребляю это слово совершенно нейтрально) позиции, то все не так просто.

Вот резонное замечание П.Уварова. «Осмысление реализовавшейся исторической действительности как островка в океане неосуществившихся возможностей заставляет признать и настоящее полем многих возможностей. Поэтому деятельность людей, обращенная в будущее, не может полагаться ни на некие бесспорные для историка правила выбора «нужной» перспективы, ни на саморегуляцию истории... Деятельность всегда остается сферой выбора и ответственности, ибо никто не знает, не окажется ли «правильно» избранный путь парадоксальной случайностью в глазах будущего. На мой взгляд, это весьма ценная идея, призванная откорректировать наш гражданский пафос. Обычно отмечают опасность тоталитарных режимов как организованных структур, «работающих на энтропию», представляющих угрозу для настоящего и будущего. Но уверенность демократического большинства в той или иной прописной истине и в своей исторической правоте может оказаться не менее опасной. Риск вообще увеличивается по мере нарастания сослагательности общественного развития. Кстати, это ощущение, что любой выбор приводит к блокированию виртуальных миров, мешает мне полностью отказаться от исторического детерминизма. Он необходим, чтобы не бояться жить. Ведь ходить по улицам и все время думать, что наступишь на бабочку и нарушишь ход истории, крайне опасно как для физического, так и психического здоровья. Должна же и у историка быть своя техника «безопасности».

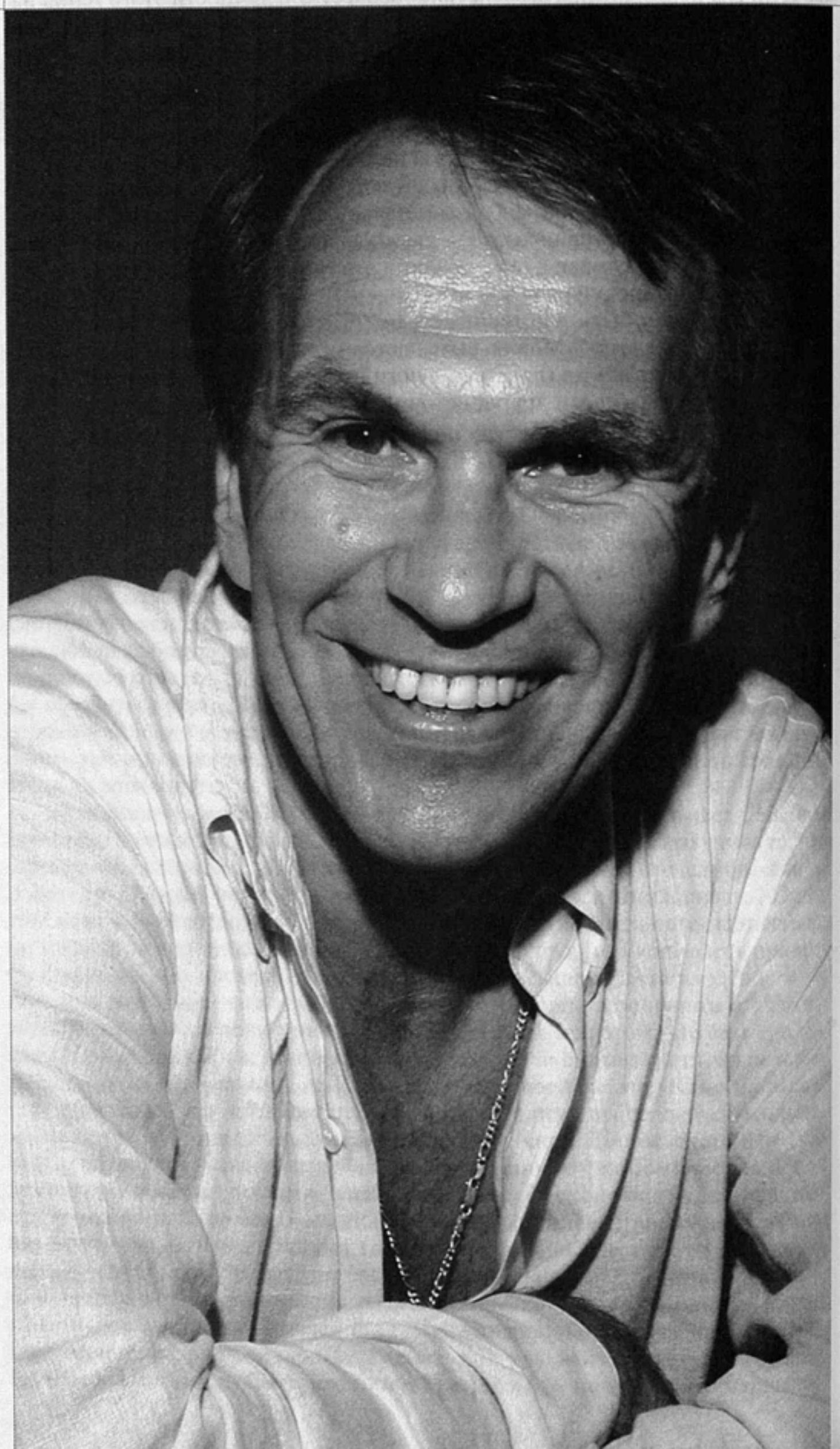
Проблема остается нерешенной? Да, но если задача не имеет решения при определенных условиях, если из «дано» никак не удается получить то, что «требуется доказать», то, может быть, следует изменить это самое «дано». Л.Баткин пытался перевести разговор в метафизическую плоскость. Но на том же самом «круглом столе» прозвучали слова замечательного медиевиста, но и нравственно чуткого человека А.Гуревича, которые я хочу здесь привести (замечаю, что последняя моя лекция перенасыщена цитатами, но ты уж потерпи, любезный читатель). «Мы сегодня говорили в основном о политической истории и о роли в ней личности, указывая при этом, что есть еще такая мрачная штука, как мощные экономические закономерности, на которые влиять почти невозможно. А вот Ю.Лотман в своей работе «Клио на распутье» утверждал, что история России, а значит, и история человечества, пошла бы не так, как она шла, если бы не было Пушкина, Достоевского или Толстого. Духовная жизнь людей, при сравнении с экономическими или демографическими циклами, может показаться бесконечно малой надстроечной величиной, но без Пушкина, без великих гениев литературы, без Баха, без Бетховена, без Моцарта, без Томаса Манна (я не буду перечислять далее, потому что список открыт) история действительно была бы иной. Какой — нам знать не дано, но история рода человеческого была бы иной. Причем каждый раз, когда мы называем Баха, Пушкина или Гёте, мы говорим о неповторимой гениальной личности, заменить которую некем. Плеханов говорил: Наполеона могло и не быть, но его мог заменить кто-нибудь из его маршалов.

Действительно, во время Французской революции было немало выдающихся полководцев, и в случае гибели Наполеона его место могли занять Ней, Даву, Мюрат или кто-либо другой. Плеханов говорил: революция нуждалась в шпаге, и она бы ее в любом случае получила. Он, правда, упустил из виду, что не во всякую голову должна была взбрести мысль о походе на Восток и о восстановлении исторического величия Франции. Но все это касается полководцев и государственных деятелей: речь идет о роли, которую тот или иной персонаж призван выполнить. В культуре же, в духовной жизни вклад гения уникален и ничем не заменим, а воздействие творчества и личности этого гения на ход истории, вроде бы и не выражающееся в столь ощутимых фактах, как влияние министра или генерала, огромно, ибо это воздействие на духовный облик эпохи.

Вопрос можно и перевернуть. Ребенок умер в колыбели. Вы гарантированы от того, что мы не потеряли гения, который мог произвести такой переворот в нашей духовной жизни, какого никто за него не сделает? Сегодня ночью я услышал по радио, что в штате Колорадо два подростка в масках пришли в школу и убили двадцать пять человек. Оказывается, они принадлежали к секте, которая ненавидит две категории людей — людей другого цвета кожи и... футболистов. Кто может быть уверен в том, что среди этих двадцати пяти не был убит величайший американский поэт XXI века?»

Так что, может быть, в истории есть нечто, что никак не будет восполнено «в конечном счете»? Может быть, детерминизм не всегда убедителен? Может быть, стоит все же глядеть под ноги, чтобы не наступить на бабочку? Но это уже совсем-совсем другая история, и творить ее тебе, любезный читатель.

И М Е Н А



Алексей Гуськов

АЛЕКСЕЙ ГУСЬКОВ:

«Я уважаю любой труд»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕЛЕНА КУТЛОВСКАЯ

Алексей Гуськов — личность креативная: он и актер, и продюсер, и даже президент анимационной кинокомпании. Но широкую известность Гуськов получил, сыграв одну из главных ролей в телесериале А.Митты «Граница. Таежный роман» (кстати, в 2002 году актер был удостоен за нее Государственной премии России). То, что Гуськов очень хороший актер, подтвердили две его относительно недавние работы: первая — роль в картине Г.Шенгелия «Мусорщик», вторая — в спектакле К.Серебренникова «Откровенные полароидные снимки». Безупречное качество — отличительная черта творчества этого человека. Делая одновременно множество различных дел, Гуськов никогда не халтурит. К примеру, в 2002 году он успел сняться в шести фильмах («Смерть Таирова», режиссер Б.Бланк; «Раскаленная суббота», режиссер А.Митта; «Вовочка», режиссер И.Мужжухин; «По ту сторону волков», режиссер В.Хотиненко; «Дневник убийцы», режиссер К.Серебренников; «В мечтах забудь свои тревоги...», режиссер Е.Малевский) и везде продемонстрировал отменное мастерство.

Вдобавок ко всему вышесказанному Алексей Гуськов обаятельный, мягкий человек и — что редкость среди актеров — интеллектуал. Общение с ним не просто приятное занятие, но и полезное. Он дарит собеседнику (разумеется, тому, кто способен принять этот дар) множество парадоксальных идей и мудрых советов. Причем параллельно вы получаете парочку колкостей, острых и дерзких фраз по собственному адресу (но опять-таки не в лоб, а вскользь, в «образе» литературных цитат, жизненных наблюдений), которые весьма полезны для людей думающих. Кстати, в каждой из ролей Гуськов предлагает зрителю то же самое — при условии, что зритель способен очароваться не только его мужественной энергетикой и великолепной игрой, но и актерским анализом роли.

Елена Кутловская. Алексей, вы окончили театральный институт?

Алексей Гуськов. Да, Школу-студию МХАТ, но у меня есть еще одно, правда, незаконченное, высшее образование — МВТУ имени Баумана.

Е.Кутловская. Зачем же вы бросили престижную «бауманку»?

А.Гуськов. Так уж судьба сложилась... Время было... Театральное! Если посмотреть на премьеры 1978—1979 годов, на премьеры середины 80-х... Это же было такое! Таганка! На взлете, с эзоповым языком! А Эфрос на Малой Бронной?! Ну и, конечно же, молодой Васильев!

Е.Кутловская. Часто после сорока люди разочаровываются в профессии, с вами этого не произошло?

А.Гуськов. Нет, наоборот, чем дольше я играю, тем больше очаровываюсь профессией.

Е.Кутловская. Но вы не сразу стали заметной фигурой в отечественном театре и

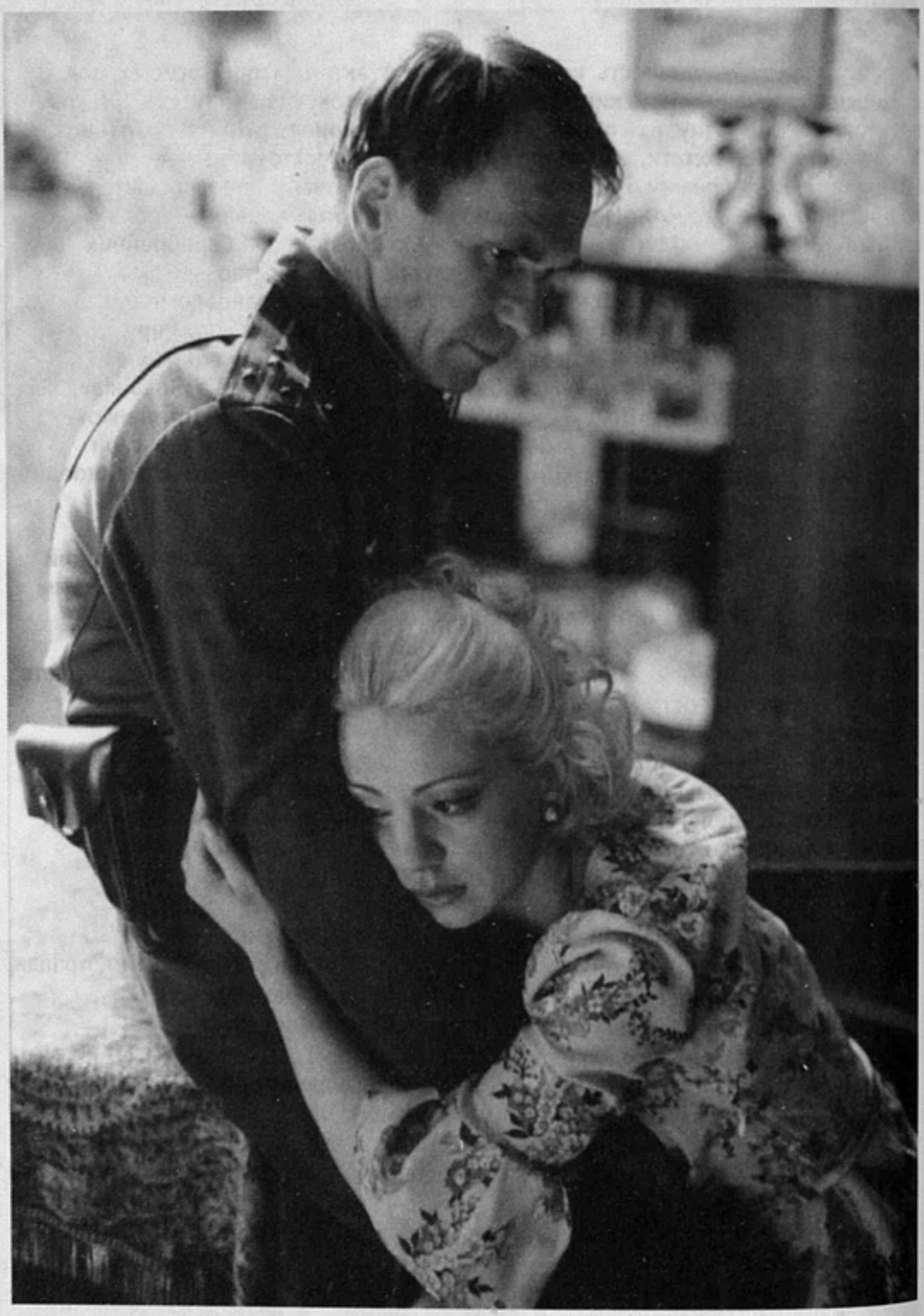
кино. Я имею в виду, что потребовались годы после окончания института, чтобы вы как-то «проявились»...

А.Гуськов. Вообще-то я актер (школу-студию окончил в 1983 году) советского склада. Такие актеры не очень-то умеют продавать себя. Нас готовили к условиям, которые были предложены той, прежней системой. Тогда была другая идеология и другие правила игры.

Е.Кутловская. Но советские условия игры были сломаны...

А.Гуськов. Да. Я оказался в странном положении. Те, кто года на четыре — лет на пять моложе меня, приспосабливались к современным условиям гораздо легче. А я сдал политэкономию на «отлично» (какая бы она ни была), и наутро мне объявили, что все это ложь. Все, что я только-только осваивал, наутро оказывалось «ложным», не важно, касалось ли это азов политэкономии или профессии! В 1983 году, когда мы получили диплом, нас даже в театры не смотрели. Договорных систем не существовало. Люди рождались в театре N, жили там и умирали. Какие молодые актеры, если своих было некуда девать?!

Е.Кутловская. И как же вы решили проблему трудоустройства?



«Граница. Таежный роман», режиссер А.Митта

А.Гуськов. Еще студентом я сыграл Горского в спектакле «Где тонко, там и рвется» Театра имени Гоголя. Главный режиссер А.Голубовский искал героя... Вот так я и трудоустроился. И больше никуда на показы не ходил...

Е.Кутловская. Почему же не ходили? В вас нет здорового авантюризма? Или сказывается чрезмерная внутренняя порядочность, когда человеку сложно себя кому-то навязывать?

А.Гуськов. Мне хочется думать, что второе. Поймите, походить-походить, потом зайти и себя предложить — в этом есть что-то ненормальное. Очевидно, отсюда же родилась и моя продюсерская деятельность. Актерское дело — оно полюбовное. А предлагать себя...

Е.Кутловская. Унизительно?

А.Гуськов. Глупо! В работе необходим паритет. Что-то делает продюсер. Что-то режиссер. А что-то актер.

Е.Кутловская. Хорошо, режиссерам навязываться — дурная манера. А зрителю? Ведь, выходя на сцену, каждый актер обязательно навязывает себя зрителю.

А.Гуськов. Неизвестный актер?

Е.Кутловская. Любой! Кто-то обожает Сидорова и идет на него в театр или кино, но в нагрузку к Сидорову получает еще Петрова и Иванова. Ибо спектакль — это ансамбль. Кино — это ансамбль.

А.Гуськов. Мне часто приходилось в молодом возрасте играть с такими звездами, как В.Гафт или С.Шакуров... Но никакого комплекса я не чувствовал, никакой нагрузкой себя не ощущал.

Е.Кутловская. Никогда?

А.Гуськов. Как все нормальные люди, я подвержен рефлексии: ах, я ошибся, ах, не так сыграл! Но я умею получать удовольствие от самого процесса игры! Хотя у меня странное отношение к тому, что я уже сделал. Свои картины я могу смотреть только через несколько лет. И оценить сделанное в них могу лишь спустя годы.

Е.Кутловская. Вас радует, когда журналисты пишут о вас как о телезвезде?

А.Гуськов. А кто пишет? Я не знаю. И никакой звездой себя не считаю.

Е.Кутловская. Ну как же, вы прославились после телесериала «Граница. Таежный роман» А.Митты. Не жалеете, что не играли в артхаусных фильмах, не замечены в суперинтеллектуальных спектаклях?

А.Гуськов. Как не замечен? Я играю у Кирилла Серебренникова в спектакле «Откровенные полароидные снимки». А в середине марта состоялась премьера во МХАТе по пьесе Стоппарда «Аркадия» (режиссер А.Марин). Я играю Бернарда — того человека, который, собственно, и заблудился в личной жизни Байрона.

Е.Кутловская. Как вам работалось с Серебренниковым?

А.Гуськов. С актерской точки зрения, Кира мальчик хитрый и режиссер опытный — нет актера, который бы его не любил и не хотел с ним работать. Знаете, когда он говорит, что эту роль могу сыграть я и только я... Ну, чудеса происходят с организмом! При таких словах актер расцветает, поганым цветом или каким другим, но расцветает. В этом весь Серебренников! Вокруг удивляются: «Кира, за что вас так актеры любят?» А как же его не любить, когда, подходя к актеру, он смотрит на него влюбленными глазами и говорит: «Вы самый любимый актер моей мамы». Это норма!

Кроме того, в основе «Полароидных снимков» — замечательная пьеса Равенхилла. Режиссер Александр Митта, которому очень понравился спектакль, спросил меня недавно: насколько Кирилл Серебренников надругался над пьесой? Я говорю, совсем не надругался, скорее, напротив. Все буквы и слова, написанные Равенхиллом, сохранены. Другое дело, что Серебренникову удалось наполнить спектакль необыкновенно яркой и умной символикой, в ней много зашифровано... Знаете, умный не скажет — дурак не поймет. Вопросы о тотальном одиночестве... Жизнь, она ведь очень трудная. Да? Так бывает трудно. И все это есть в спектакле.

Е.Кутловская. Мне тоже очень понравились «Полароидные снимки», но иногда было ощущение, что двусмысленность в характере персонажа не помогает образу, а мешает, делая его расплывчатым, непрозрачным для зрителя.

А.Гуськов. Так это хорошо, что непонятно до конца, иначе неинтересно. Я предпочитаю открытые финалы. В роли, в спектакле должна быть загадка, разве нет?

Е.Кутловская. Вас удовлетворяет работа на телевидении? Насколько я понимаю, телесериалы не дают в плане творческого самообогащения ничего, хотя приносят популярность...

А.Гуськов. Ну, я сыграл в ограниченном количестве сериалов, что-то около четырех. Один из них был суперпопулярным — «Горячев и другие». Я помню, как мы снимали в Калуге: вышли на площадь, и я был тут же окружен местными жителями. А знаменитые дивы остались незамеченными. Было странное ощущение и у меня, и у див.

Е.Кутловская. Я много раз сталкивалась с точкой зрения, распространенной, кстати, и в актерской среде: актеру не нужно быть умным, достаточно таланта и харизмы.

А.Гуськов. Ерунда! Нужно быть умным в любой профессии. Если ты бежишь на длинную дистанцию, ты должен уметь анализировать, сравнивать, планировать. Удача в актерской судьбе связана не столько с психофизическими данными, сколько с личностным началом. Психофизика используется раз, два, три. Нельзя, *не думая*; хорошо распорядиться своим талантом. Психофизику нужно уметь организовать в нечто цельное, интересное, профессиональное! Зрителя не обманешь голой фактурой; кстати, гораздо легче обмануть критика. Зрителя надо уважать. В зале театра тысяча мест, но актер играет только для девяти человек, которые все понимают, которые думают. Остальные пусть подтягиваются. В этом и есть уважение и к себе, и к профессии, и к зрителю.

А что касается кино... Вот, скажем, зачем моему сыну идти в кино, когда он любой фильм может скачать из Интернета, посмотреть на видео или на DVD? Только для того, чтобы повести туда девушку и приобнять ее, сидя в дальнем ряду. Кино — темное место для уединений...

Е.Кутловская. Вы хотите сказать, что кино — больше не зрелище и тем более не место для дум? Однако в Америке, где Интернет и DVD-home развиты необыкновенно, люди продолжают в кино ходить.

А.Гуськов. И что они смотрят?

Е.Кутловская. Всё. Конечно, преимущественно ширпотреб. Но я знаю американцев из небольших американских городов, которые ездят за сотни и тысячи километров слушать Чикагскую оперу. При общении выясняется, что их интеллектуальный уровень не так уж высок. Однако тяга к высокому искусству у них чрезвычайно развита...

«Граница. Таежный роман», режиссер А.Митта

«Вовочка», режиссер И.Мужжухин

А.Гуськов. И я знаю таких людей. Я тоже ездил в Венскую оперу... А почему вы со мной говорите как с человеком, живущим вне времени?

Е.Кутловская. Вы хотите, чтобы я «привязала» вас к времени, к социальной структуре?

А.Гуськов. Конечно, хочу. Потому что я невольно ко всему этому «привязан». Например, у меня есть семья... Детей надо кормить и дать им хорошее образование — это стоит того, чтобы соглашаться играть не только в артхаусных проектах.

Е.Кутловская. Вы насчет зарабатывания денег?

А.Гуськов. Да. Я, наверное, не смогу позволить себе четыре или пять лет нигде не зарабатывать. А «служенье муз не терпит суеты», настоящее, высокое творчество требует особого отношения к себе...

Е.Кутловская. Вы имеете в виду, что наш социум не готов дать художнику шанс на гениальное творение, ибо социальная среда материально не обеспечивает этот шанс?

А.Гуськов. К сожалению. Но я уважаю любой труд. Моя реальность такова, что я не могу работать, не получая при этом денег.

Е.Кутловская. Ощущение собственного профессионализма вас радует?

А.Гуськов (*обиженно*). Конечно.

Е.Кутловская. Не обижайтесь, моя задача вас провоцировать на разные реакции...

А.Гуськов. Да я и не обижаюсь. Я уже оловянный стал, потому что мне за последние годы столько всего сказали... Играть надо уметь не только в спектакле высшего класса, но и в сериале среднего качества. Конечно, есть фанерные сериалы, в них не хочется работать, и я этого не делаю. Сейчас вот буду сниматься у Серебренникова. Это мой собственный продюсерский проект — полнометражный художественный фильм под рабочим названием «История одной болезни». Я планирую сыграть в этой картине большую роль. В основе — Антон Павлович Чехов. Чеховская интонация периода «Палаты № 6», «Острова Сахалин». Фильм предложит зрителю довольно серьезный уровень разговора. Один из мотивов, как говорит высоколобая критика, — несбывшиеся надежды XIX—XX веков. XIX век возлагал большие надежды на человека, на его богоподобие,

а все вышло, в общем, наоборот, мы все, чем дальше, тем больше, с развитием цивилизации превращаемся в толпу. Второй момент, который есть в картине: а стоит ли нас так упорядочивать? Стоит ли нас приводить к некоей норме, к нормальности? В русском языке есть такое понятие «диковинка». Каждый человек отличается своей диковинкой, изюминкой. Может, так и стоит подходить?!

Время действия фильма — эпоха зарождения психоанализа. Проблема: вращать человека, стучать его по голове, возвращать его к реальности? Или все-таки наши страхи, наши фантазии гораздо симпатичнее и помогают нам жить в этом достаточно плотном, жестком тривиальном мире? Наверное, окончательно идея картины, идея роли, идея всей работы сформулируется, когда мы ее сложим, снимем и смонтируем. Но планку мы себе поставили достаточно высокую. Это самое главное.

Е.Кутловская. А какие еще планы у вашей продюсерской компании?

А.Гуськов. Планов очень много. Студия работает плотно и интересно. Андрей Ушаков делает у нас авторский анимационный фильм. Заканчивается работа над циклом «Анимация от А до Я», ведущие Эдуард Назаров и Ирина Марголина — о всех аниматорах мира, от Билла Плинтона до наших ведущих мастеров. Работаем над продолжением «Незнайки» — это полнометражный мультфильм. «Три солнца» — проект для подростков одиннадцати-четырнадцати лет, в таком диснеевском стиле. Делается и много маленьких работ. Студия ежемесячно набирает курсы аниматоров, до тридцати человек, из них у нас остаются два-три, остальные либо занимаются другой профессией, либо уезжают поднимать анимацию Польши, Венгрии, Франции и дальше.

Е.Кутловская. Большой процент вашей анимационной продукции выходит на западный рынок?

А.Гуськов. Да. Авторские проекты в основном уходят на Запад. Здесь ничего не сделаешь. Например, «Носки большого города». Носки висят на веревочке и видят вдали стаю птиц, которые кружат над городом. А птицы очень похожи на галочки, знаете, как дети рисуют, и на сложенный носочек. Носки срывает порыв ветра, и они летят путешествовать по городу. Вот такая мультипликация, она не поточная, это авторская история, ее не пристроишь никуда, но за ней восемь или десять международных призов и мировое признание.

Е.Кутловская. Итак, есть компания FAF Entertainment, генеральным директором которой вы являетесь. Вы ведете актерский курс в Школе-студии МХАТ. Играете в театре, снимаетесь в кино. Ваши товарищи и партнеры говорят о вас с нескрываемым восхищением: «Алексей Геннадьевич — человек-завод».

А.Гуськов. Обычно я говорю, что сделано мало. Но есть чем гордиться.

ЛАРИСА МАЛЮКОВА

Игрушечные истории Марии Муат

Мария Муат

Раньше считалось, что кукольные фильмы должны быть обязательно диалоговыми — этакими адаптированными кукольными пьесками про белочек и зайчиков. Может быть, поэтому дети любят кукольную анимацию много меньше рисованной. К счастью, среди «пьесок» порой случались блестящие картины. Вот и Мария Муат — из тех режиссеров, кто пытается уйти от сложившихся догм с их минимумом свободы и максимумом запретов и уложений.

Времена, когда она выбрала профессию, были настоящим ренессансом отечественной мультипликации. Рядом с мастерами рисованного кино Хитруком, Назаровым, Хржановским работали выдающиеся кукольники. Каранович, Курчевский, Спешнева, Серебряков, Норштейн, Гаранина — комментарии излишни. Их фильмы заставили говорить об анимации как о высоком искусстве. Потом были 70-е со славным, уже совершенно народным кукольным кино про Чебурашку, с замечательным, наделенным юмором высокой пробы сериалом про Удава, Мартышку и Попугая...

В 80-е случился новый революционный перелом. В сотрудничестве с Виктором Славкиным снял свой лучший фильм «Черно-белое кино» Станислав Соколов. Редкая по тем временам фотографичность изображения непостижимым образом соединялась с условностью и психологической достоверностью. Кто ж тогда мог предполагать, что это и было началом пути в тупик?

И вот сегодня в кукольном кино доминирует направление, в котором кукла подменяет человека. Подменяет, надо заметить, не очень-то здорово: она потеряла главное — «анима», душу. Потрясаясь техничности, качеству мультипликации, пластичности новых полимеров, из которых дотошно, почти на молекулярном уровне собирается персонаж, мы к ним, этим синтетическим экранным героям, человеческим муляжам, не испытываем никаких чувств. Просмотры напоминают посещение кунсткамеры: любопытно и холодно. Не говоря уж о том, что для малышей в России вообще перестало выходить что бы то ни было удобоваримое. Ибо для новых дарований, выпускников ВГИКа или Высших курсов, детская мультипликация, во-первых, не престижна, во-вторых, невысокохудожественна. Новые дарования — и это показывают все последние фестивали — стремятся поведать миру «нечто сокровенное» о своих внутренних метаниях и глубоко личных проблемах. В отсутствие культуры, жизненного опыта и элементарных профессиональных навыков метания выглядят жалко.

Превращение любого анимационного персонажа — скажем, той же варежки — в живое существо требует особой формы и стилистики. И, разумеется, особой же пластики. По современным канонам кукла должна двигаться мягко. Существовать подобный «слепок» может лишь в среде максимально натуралистичной. Вода? Сейчас нальем. Листья? Сорвем. Галька? Да, но только после отпуска. Раньше для куклы главным был характер, он же образ. Характер определял, как кукла движется, как улыбается, как сердится. Сегодня же культ правдоподобия — анатомическое сходство. Персонажи *разных* фильмов двигаются *одинаково*. Смотрят, моргают, улыбаются тоже одинаково. Как будто вышли все из одного большого кукольного инкубатора.

Но отчего-то жизни в них много меньше, чем в крошечной, горестно повисшей на гвозде Варежке, или в большеухом, завезенном с экзотичным товаром Чебурашке, или во вздыхающем по гипюровой Корове вязаном Зеленом Крокодиле... По сравнению с ними, классическими, эти, новые, выглядят «застекольными» манекенами.

Для Марии Муат вышесказанное — самая важная и самая тревожная тема. Она считает, что максимально подробное правдоподобие для анимации смертельно опасно. И когда я спросила ее, нужно ли каждую куклу наделять личностным началом по Станиславскому, она ответила: «Скорее — по Чехову. Психофизическое действие имеет непосредственное отношение к работе с куклой. Но речь не о подробном вживании в образ, а о том, что приближение к характеру возможно только через пластику от внешнего к внутреннему».

Про все это М.Муат знает не понаслышке: выросла в театральной семье, родители учились у самой Кнебель. В семнадцать лет пыталась, но не поступила в ГИТИС. Работала реквизитором в Театре Советской Армии (многими замечено, с каким изыском, страстью к подробностям сочинены интерьеры Машиных картин и наряды героев во многих спектаклях). Родители отказывались, как и прежде, протежировать дочери, объясняя, что таковы законы профессии: сама выплыть не можешь, значит, и пробовать не стоит.

Но неожиданно дополнительный набор в театральном вузе объявил Сергей Образцов. И Маша Муат, решившая вновь испытать себя, с блеском поступила на его курс. Потом ее, уже дипломницу, мэтр пригласил в свой театр.

Но в некогда популярном театре к тому времени спектаклей рождалось все меньше, ставил их исключительно сам Образцов. В перспективе, следовательно, были лишь вводы. Дипломный спектакль М.Муат «Горя бояться, счастья не видать» состоялся в 75-м году. Тогда он казался заявкой на успешную карьеру, но так и остался единственной театральной работой в ее режиссерской биографии.

И дипломированный специалист Муат пошла в телевизионное творческое объединение «Экран». Буквально к станку. Мультипликационному. Была ассистентом художника, режиссера, администратора. В общем, из подмастерьев прошла «светлый путь» к реализации своей мечты.

Первым фильмом был «Дядюшка Ау в городе» по сценарию Э.Успенского. Бородатый лесовик Ау попадал в город. Его избу устанавливали на последнем этаже многоэтажки. Дремучий дед, немножечко леший, совершенно как Тарзан, сатанел от достижений урбанизма. Приученный пугать, он сам жуть как боялся всяких кнопочек, шумной трубы пылесоса, снующей вверх и вниз кабины лифта. Уже в этой наивной работе было заметно влечение молодого режиссера к игре с пластикой, к гэгам. И Успенский горячо поддерживал ее неуемную тягу к трюкам, к комическому действию.

Следом появилась картина «Старуха, дверь закрой» по сценарию В.Мережко, уже вся состоящая из трюков. Стихотворение звучит за кадром. Действие не иллюстрирует слово, оно развивается от аттракциона к аттракциону. Кукушка выскакивает из часов и при виде грабителей не кукует — буквально лает, пытаясь привлечь внимание нерадивых хозяев. Когда грабитель снимает со стены шкуру — немедленно на голову ему падают рога, превращая вора в невиданного зверя. «Всё взяли гости, что могли, и вышли за порог», — ласково говорит голос за кадром. В кадре мошенники выносят буквально всё, в том числе и стены, оставляют лишь двери в никуда.

В коротком фильме четыре персонажа: Старик, Старуха и два жулика. Ре-

жиссеру пригодились приобретенные в кукольном театре навыки: она сочинила маски с гиперболизированными характерами. Старик — это воплощенное упрямство, которое просто парализует, оттого герой почти неподвижен, словно прикован к своему креслу-качалке. Старуха же, наоборот, сама суетливость, она все шустрит, жарит-парит, носится туда-сюда, юлит, снует по всему периметру экрана. А жулики... Они появляются наплывом из ниоткуда — «никто не заметил, как они пришли», — кладут игральные карты на стол... стол уносят, карты остаются. Вокруг них сама среда становится инфернальной. Даже жареная курица пугается и улепетывает с блюда. Только Старик со Старухой ничего не видят и не чувствуют опасности.

«Старуха, дверь закрой»

«Шалтай-Болтай» — следующий фильм М.Муат для маленьких. Английские стихи и песенки в переводе С.Маршака по сценарию С.Иванова были весело разыграны в смешных, живых картинках — тут уж режиссер дала волю своей неуемной фантазии. А сразу же после «Шалтая-Болтая» сняла семь фильмов научно-популярного проекта КОАПП — жесткий серийный канон, который, напротив, крепко держал в узде, не давал возможности экспериментировать с формой.

Зато в 1988 году на экран как-то бочком и скромненько выбралась влюбчивая Ворона. Романтическая растрепа, героиня одноименного фильма, восторженно вальсирует в воздухе и влюбляется то в Зайца, то в Волка, то в Лису, то в Медведя. В ее глазах Заяц из косого облезлого уродца превращается в удивительного красавца: не Заяц — орел. Волк становится особенно храбрым и мужественным, Лисица — неотразимой красоткой, Медведь — умным богатырем. И в соответствии с ее вороньими грезами и фантазиями все звери поочередно взлетают в небо. Даже Медведь романтически взмахивает лапами изо всех сил, пытаясь достать до облаков. А Ворона влюбляется снова и снова. Ревнующие друг к другу звери не смогли простить эдакую неразборчивость чувств и прогнали свою незадачливую подругу. Но оставшись без нее, вдруг затосковали — поняли, что без ее обильной безоглядной любви стало им одиноко и грустно. Оттого в финале и зима наступает.

«Прекрасная Маргарет и Герри Флей»

После успешной «Влюбчивой вороны» М.Муат взялась (разрешили?) за «Античную лирику» (в свое время такой замысел был неслыханной дерзостью — от кукольников требовались лишь мультики в духе детсадовских утренников). Сценарий В.Голованова был основан на греческой и римской поэзии. Экранные персонажи — Юноша, Поэт, Прорицатель, пожилая Гетера и прекрасная Девушка — были призваны утверждать, что «песни рождают любовь, и любовью рождаются песни». Изобразительно картина смотрится скучновато, особенно на фоне других работ Муат. Высокий слог, действие на котурнах, пусть оправданная, но пафосная жестикуляция, тщательно выполненный, но не изобретательный мультипликат — все относит фильм скорее в разряд познавательных. Лучший эпизод (наиболее отвечающий характеру режиссера) — драматический стихотворный монолог, прочитанный... петухом без головы.

...Когда все в отечественном кино стало рушиться, первой жертвой кризиса пала кукольная анимация. Кукольников вымели метлой из их дома-студии в арбатских переулках и буквально рассеяли по миру. Соломинкой для окончательно утопающих российских профессионалов оказался английский заказ. Муат достался счастливый билет — «Двенадцатая ночь» Шекспира.

Вот что любопытно, Муат для ее кукольных фантазий всегда нужна крепкая опора: хорошая литература — греческая и римская поэзия, Шекспир, О'Генри, Маршак, Успенский — поддерживает все ее фильмы. (Особенную слабость она питает к Шекспиру, к британской детской поэзии — к тому, что было рождено на земле ее предков. Муат — шотландская фамилия.)

Мария Муат. Может, мне не хватало собственной оригинальной идеи. И сценаристы не предлагали. Но даже серьезная литературная основа требует плотной сценарной разработки, понимания особенностей анимационного языка.

«Двенадцатая ночь»

Лариса Малюкова. Сегодня куклы остались существовать лишь в гетто заказа. Заказ, и прежде всего английский, позволил отечественной анимации не пропасть окончательно. Но заказчик-то давит, в чем же можно проявить художественную вольность?

М.Муат. В шекспировском сериале были запрещены любые режиссерские трактовки. Требовалось беспрекословное следование сценарию, точнее, буквальный пересказ сюжета. В авторском арсенале оставалась работа с персонажем, с его характером.

Л.Малюкова. А между тем по твоей «Двенадцатой ночи» незаметно, как ты барахталась в «путах и сетях». Но есть атмосфера, легкость, прозрачность картинки, даже доля иронии по отношению к жестким требованиям заказчиков.

М.Муат. В «Двенадцатой ночи» главной для меня была влюбленность всех во всех. Розыгрыш, диалог динамики и пауз, выразительные пластика и монтаж, замечательная музыка Максима Кравченко... Хотелось создать атмосферу такой всеобщей разлитой в воздухе чувственности. Сценарист Леон Гарфилд, потрясающий шекспировед, сделал мне дорогой комплимент: он сказал, что лучшего Мальволио ни у кого не видел.

Мальволио в этом фильме был важным дураком с доведенной до гротеска повышенной самооценкой, постоянно любующимся собой. И кукла была чем-то неуловимо похожа на яркого надутого индюка.

В анимации Маша Муат осталась верной ученицей Образцова (кстати, в свое время тоже пытавшегося снять мультфильм — «Небесное создание»). Она постаралась перенести на экран главное, чему научилась у мастера, — иносказательность маски. Привлекательность и запоминаемость куклы — это степень ее условности. Как и в кукольном театре, в анимации позволительно сгущение характера чуть ли не одной-единственной черты. А в сочетании таких «одноцветных» красок-масок порой и возникает многообразная палитра фильма.

«Короли и капуста»

Полнометражный фильм «Короли и капуста» по роману О'Генри дался дорогой ценой. Сверхотважный замысел — попытка сделать часовой мюзикл с хором и канканом — осуществлялся в тяжелейших финансовых условиях. Зарплат уже практически не было. Группа все лето питалась крапивными щами, сваренными тут же в студии. Шел постперестроечный 96-й год.

Кризис заморозил анимационную индустрию. Начался почти четырехлетний простой. Тогда казалось, что это навсегда. И поиск работы, хоть какой-нибудь, продолжался даже во сне.

В 2000-м повезло. Марии Муат предложили очередной проект из английского заказа. «Корона и скипетр» — арабская сказка. Первая работа с художником редкого дарования, вкуса и стиля Мариной Курчевской. Тонкое дело — Восток был буквально сшит мастеровитыми руками художниц и мультиплика-

торов из шелка и парчи. Персонажи отличались гротескными чертами. Особенно хорош был Вождь племени, такое странное чудо-юдо с огромными мягкими ушами, маленькими глазками. Вовсе не великий и ужасный, а прекрасно нелепый в своем уродстве. И кастрюля, которую в финале он радостно надевал на голову вместо короны, была чрезвычайно ему к лицу.

Л.Малюкова. Не обидно, что дети любят кукольные мультики меньше, чем рисованные?

М.Муат. Знаю, не раз слышала. Но вот спроси их, любят ли они Чебурашку, Варежку, они ответят утвердительно. Когда анимация стоящая, настоящая, они не замечают, как и из чего сделаны персонажи и картина в целом.

Л.Малюкова. Всю жизнь ты делаешь кукольные фильмы. Как-то выстраивала свое движение в профессии? Какова его динамика? Есть ли вообще динамика в развитии кукольной анимации?

«Девочка Люся и дедушка Крылов»

М.Муат. В наших условиях собственное желание мало что решает. Все определяют обстоятельства. Предлагают работу? Спасибо. Важно полноценно выполнить условия продюсера. Но мне очень хотелось бы вернуться к тому, с чего когда-то начинала, — к традиции качественной, прошу прощения за пафос, одухотворенной детской анимации. Вот хочу сделать фильм для совсем маленьких. И музыкальный. И обязательно «без людей». Там будут Жаба, Лошадь, Щука...

Л.Малюкова. Ох, не любишь ты людей...

М.Муат. Когда малышам читают сказки, для них это и есть главное открытие мира. Как лягушонок прыгает, как зайчик опасности избегает, как мишка зимой спит — звери маленьким значительно больше интересны, чем люди. Это давно уже известно психологам.

Л.Малюкова. Но в таком случае твой фильм «Желтухин» — полное противоречие сказанному. Кино про людей и для людей.

М.Муат. Очень хотелось сделать старомодное кукольное кино...

«Желтухин», действительно, выдержан в стилистике 70—80-х. Откровенное киноретро. Нет, ретро театральное — во время просмотра все время кажется, что сейчас дадут занавес и куклы выйдут на поклон. Декорации, костюмы — все преувеличенно театрально. Воздушен сотканный из прозрачного капрона и тюля сиреневый сад. Ветви тянутся в окна, проникают на сцену, простите, в интерьер кадра. Обжитое пространство загородного дома. Картины и фото на стенах, шелковый абажур над тщательно сервированным, укрытым кружевной скатертью столом. Трехколесный велосипед, на котором любит разъезжать одетый в морской костюм Никита. Пуфик с резными ножками. Скрупулезное внимание к мелочам, бутафории, театральное мизансценирование. Кажется даже, что и на лица кукол аккуратно наложен театральный грим. Цвет фильма, его воздух, атмосфера как будто из живописи Головина, Серова, из декораций к Мамонтовской опере, из произведений мирискусников. Подчеркнутая театральность оказалась точным стилистическим решением. Нет потолка и «четвертой» стены. Рассеянный солнечный свет чрезмерен, будто от софитов, просачивается через листья на «авансцену».

«Корона и скипетр»

«Желтухин» — лучшая работа Марии Муат и Марины Курчевской. Чистая и мастеровитая, изысканная по стилю и впрямь с налетом добротной старомодности, а главное, пронзительно нежная картина. В ее основе глава из «Детства Никиты» Алексея Толстого.

...Капли воды падают в лужицу. Буквы, списанные из учебных прописей,

выплывают из дождя: «Желтухин». История, рассказанная Толстым, происходит в течение одного лета. Выпавшего из гнезда скворчонка подбирает мальчик Никита. Разрисованный в индейца, он впервые появляется на экране вверх тормашками, зависший на перекладине садовой скамейки. «Сейчас слопает», – справедливо страшится птенец этого жуть как перемазанного красками лица. А в это время... Родители в гостиной играют вальс в четыре руки. Золотисто-рыжая высокая прическа, удлиненное лицо, тонкие черты: Мама — красавица, решительно красавица. У Папы — по первоначальному замыслу он тоже был чертовски хорош собой, но авторы передумали и сделали его попроще — внешность обычного земского доктора, он неказистый, с аккуратной бородкой, с вздернутым к потолку носом, слабовольным подбородком, пухлыми щечками. Глаза его, забавная мимика неизменно излучают мягкий свет, доброжелательность, любовь. Такой тишайший восторг. Мама и Папа с обожанием смотрят друг на друга и передают свое воодушевление и пыл в игре на рояле.

«Желтухин»

Никита — в маму. Рыжий мальчик, хорошенький, даже чуть сладковат. Но его портрет с завершением фильма стирается из памяти почти сразу. Чего не скажешь о Желтухине — персонаж вышел трогательный, уморительно смешной, с оправданной, хотя и гротескной пластикой. Этот птенец, оказавшийся в чужом мире, и есть ребенок.

Желтухин довольно долго не получался. Он же скворчонок — птичка с небольшой головкой и маленьким клювиком, на тоненьких ножках. В общем, персонаж серый, без характера — такому с ролью главного героя ни за что не справиться. Поэтому началось его преображение. Авторы наделили Желтухина здоровенной башкой, которую — на тоненьких-то ножках — и впрямь с трудом удержишь, да и клюв заметно подрос, стал гигантским, крылышки же, напротив, остались крошечными. Одним словом, внешность — голова и рот. Потому, наверное, и прозывают таких желторотыми. Вышел скворчонок похожим больше на вороненка — несуразный замес беззащитности и воинственности. Отсюда море обаяния и юмора, качество уникальности.

Птенца устраивают на подоконнике. Окно — от греха подальше — до половины завешивают марлей. Весь экран с этого момента словно подернут тюлем – как флером нежности.

А мужественный желторотый боец забивается в угол, желая доказать, что задешево жизнь не продаст. Его не проведешь, он сразу чувствует: обман всё вокруг и червяк не настоящий. Специально подкармливают. Не приближайся – заклюю. Но вот приближаются, и... Желтухин немедленно теряет сознание, стукаясь о подоконник нелепой взъерошенной головой.

Любое время дня Желтухин (и мы вместе с ним) переживает как огромную часть жизни. Сумерки. Закат. Ночь. Марля — дополнительный театральный занавес. За ней сценический задник: ночной сад. По своду кадра проплывает размытая луна. Ночью бывает страшно. Ночью тени превращаются в великанов. А бабочка походит на огромную летучую мышь. Чем не триллер? От всего этого ужаса Желтухин уже привычно теряет сознание.

Утро после таких ночных переживаний особенно прекрасно. Бледно-розовые розы еще розовее и нежнее. Кажется, расцвести, покрывшись утренней росой, готов весь дом. Никита носится с палкой-лошадкой за окном в саду. А на крупном плане паучок, он в желтухинских заоконных апартаментах пытается покорить собственную вершину. Отчего бы и Желтухину не попробовать? Попытка взлететь-полетать, однако, удается не сразу. Вначале приходится вынужденно похулиганить — прямо на столе среди дорогого чайного фарфора. Но вокруг лишь снисходительные и поощряющие улыбки: давай, Желтухин, лети!

...О дыхании осени свидетельствует живописная корзина с рассыпанными яблоками у крыльца. И еще желтеющие листья, размывающие акварелью сад. Никита катает яблоко по подоконнику и скучает. Оказывается, в августе дикие

скворцы сманили Желтухина на юг. В финале мальчик говорит важно: «А весной они возвращаются, я читал».

Увы, финал не получился. Ни интонационно, ни содержательно. Словно рассказывали-показывали нам волшебную, наполненную воздухом и запахами историю, а потом вдруг взяли да и оборвали ее на полуслове. Но Желтухин запомнится зрителям. И сколько еще дети будут мучить режиссера вопросом: «А он вернется?»

Л.Малюкова. Как ты его нашла, своего Желтухина?

М.Муат. Мы долго искали материал для детского фильма. Именно детского. Стыдно уже повторять одно и то же: как же это категорически неправильно не делать кино для детей, как нужно заниматься детским кино неконъюнктурно. Такой поток агрессии идет сегодня — с ног валит. Острее всех агрессию чувствует ребенок. И его обязательно надо защитить. Для этого и существует сказка, для этого и должно быть детское кино. Может, поэтому «Желтухин» — такой сознательно старомодный, без современных изысков. Мы перерыли кучу книжек и наткнулись на старую детскую хрестоматию с чудным названием «Русские писатели для детей». Вот там и «сидел» наш «Желтухин», и, встретившись с ним, я поняла: вот именно то, чем мне хочется заниматься.

«Желтухин»

Л.Малюкова. Что в толстовском «Желтухине» привлекло? Персонаж, настроение, собственно литературная основа?

М.Муат. Нежность. Она и есть главная идея. Основное, чего я добивалась от всех в нашей группе, — создать прообраз некоего идеального мира детской.

Л.Малюкова. Спрашивают, наверное: ведь к концу лета птенец должен был подрасти, почему же новую куклу не сделали?

М.Муат. Потому что зрители к нему привыкают. Надеюсь даже, что начинают любить. А тут им р-раз — другого, чужого? Так нельзя, это обман чувств.

Л.Малюкова. Продолжения не будет? Желтухин не прилетит в следующем году?

М.Муат. Да-да, после «Желтухина» подбегает ребятня и спрашивает: «Он же вернется? Прилетит?» Мне этот вопрос дороже любого профессионального комплимента. Но вот ведь какая беда, Алексей Толстой не написал продолжение про Желтухина. А я не осмелюсь сделать это за него. Понимаешь, найти образ, привлекательные живые вещи можно в любой работе. Но за годы работы в кино я пришла к нехитрой мысли и вполне сформулированному желанию: работать не для себя — для детей, для зрителей.

Л.Малюкова. Мысль немудреная, но в анимации сегодня отчего-то непривлекательная для авторов. Авторы твердят: если себе самому, любимому, свое кино в кайф — то и зрители подтянутся.

М.Муат. Я смотрю на фестивалях много авторских фильмов и понимаю одну простую, хотя и странную в профессиональном отношении вещь: если не знакома с этим конкретным режиссером лично, то его экранные склад мыслей, пристрастия, ассоциативное мышление не срабатывают — ничего не понимаешь. Что? Для чего? Куда? Зачем? Чувствуешь себя идиотом. Или надеваешь такую маску: как тонко, как изобретательно! Я не против лабораторий. Я против униарта и стремления выпендриться любой ценой...

Летом 2002 года на Всероссийском фестивале визуальных искусств в «Орленке» фильм Марии Муат «Желтухин» получил Гран-при. Я знаю, почему все члены жюри с редким единодушием одарили эту подчеркнуто невыпендрежную и старомодную картину высшей оценкой — 10 баллов. Потому что жюри было... детское.

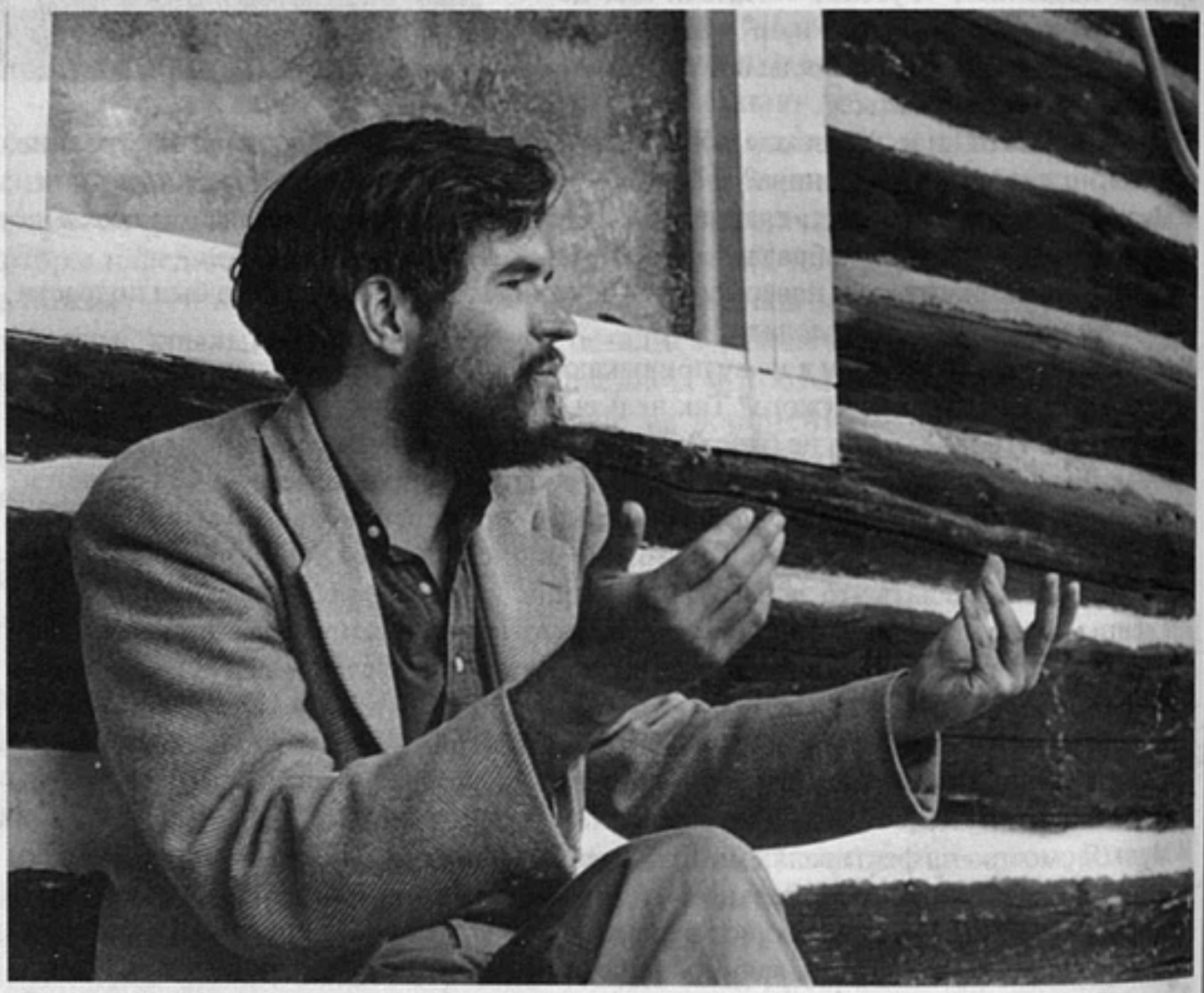
АНДРЕЙ ХРЕНОВ

Цвета радуги для неискушенного глаза

Шестидесятник Стэн Брэкидж: In Memoriam

В восточных горах он выстроил дом
Крошечный — среди скал.
С весны он лежал в лесу пустом
И даже днем не вставал.
И ручейка он слышал звон,
И пение ветерка.
Ни дрязг и ни ссор не ведал он —
И жить бы ему века...

Ли Бо, VI век до н.э.



Стэн Брэкидж

Эйзенштейн выделял два типа по-настоящему гениальных режиссеров: к первому, «эволюционному», относились те, кто разрабатывает одни и те же творческие принципы на протяжении жизни, ко второму, «революционному» — те, чье творчество развивается в перманентном самоотрицании. К последним, несомненно, принадлежал и американский романтик-авангардист Стэн Брэкидж, в марте 2003 года ушедший из жизни в семидесятилетнем возрасте.

Может быть, краткий период увлеченности его современника Энди Уорхола кинематографом был более продуктивным по объему, но несопоставимым по профессионализму — король поп-арта, зачастую просто включавший камеру и уходивший, никогда не занимался монтажом и прочей режиссерской «рутиной». Утверждаю без преувеличения — Брэкидж смонтировал больше кадров, чем любой другой режиссер за всю историю звукового кино. Более трехсот

его фильмов, от двухминутных «Ангелов» до четырехчасового «Искусства ви́дения», не просто вырабатывают грамматику и синтаксис нового киноязыка, но и определяют границы возможностей самого кино как выразительного средства. Повергавшая неподготовленных в шок удивительно мелкая монтажная резка Брэкиджа, снявшего значительную часть своих кинопоэм на привычном для независимых, авангардистов и профессоров колледжей мобильном 16-*мм* оборудовании, каждый раз появлялась в новых контекстах благодаря использованию во всех мыслимых киноформатах — от 8-*мм* домашней камеры до 70-*мм* IMAX, этого новомодного семейного аттракциона в американских мегаполисах.

Как и большинство авангардистов-шестидесятников США, определявших свою творческую практику через противопоставление себя конвейеру «фабрики грез» с ее разделением труда и объединявшихся в кинокооперативы, кинолюбитель Брэкидж работал подобно средневековому ремесленнику, обладавшему полным контролем над всеми стадиями творческой деятельности, над своим произведением. С одной стороны, он был полностью вписан в создаваемую шестидесятниками систему «контркультуры кино» (если перефразировать Балаша). Одновременно с Майей Дерен он сделал бесконечно много для создания системы любительского, альтернативного проката и показа, для поиска своего зрителя, упомянем и его многочисленных последователей, воспитанных на зажигательных лекциях по истории кино (в том числе о его любимых Вертове и Эйзенштейне), и пять теоретических искусствоведческих книг, включивших и его обширную переписку, и т.д.

С другой стороны, ни один экспериментатор — современник Брэкиджа не заходил так далеко в радикальном объявлении войны обществу потребления. В духе традиции романтического отшельничества Торо и Уордсворта, автор книги-манифеста «Метафоры ви́дения» большую часть своих работ снял после переезда с семьей в 1959 году в крошечный бревенчатый домик, стоящий высоко в Скалистых горах штата Колорадо, между городами Денвер и Боулдер. (Та же попытка синтеза девственной природы и романтического сознания станет в 60-е одной из составляющих контркультурной этики — в урбанистических джунглях Нью-Йорка она будет вдохновлять автора кинопоэмы «Уолден», основателя Кинокооператива Йонаса Мекаса, а в начале 70-х попытку «семейного отшельничества» предпримет один из лидеров Indiewood — независимого кино — Джон Джост.)

Уединению в колорадских горах предшествовали ранние кинопоэмы, такие как «Промежуток времени» (1952), «Фильм сопротивления» (1953) и «Ожидание ночи» (1958), с отголосками детских травм и подростковых неврозов. Семья из Канзаса, усыновившая Стэна в младенчестве, не стала скрывать, что он сирота, и лишь через сорок лет ему удалось узнать имя матери, а также собственное, данное при рождении имя — Роберт. Словно имитируя событийный ряд и по-авангардистски устраняя различия между искусством и жизнью, перед самым завершением съемок сорокаминутного «Ожидания ночи» двадцатичетырехлетний Стэн предпринял попытку самоубийства. Лишь женитьба вывела его из состояния депрессии и дала энергию для окончания работы над фильмом: он монтировал «Ожидание ночи» во время медового месяца.

В суицидальных юношеских поэмах постепенно проявляются все приемы, критикующие те конвенции иллюзионистского нарративного кино, что эффективно искушают и как бы приручают наше зрение. Здесь и замена прямой, или линейной, ренессансной перспективы, наделяющей зрителя ложным ощущением всемогущества, на кадры с включением сразу нескольких перспектив, разнообразных ракурсов (например, в «Чудесном кольце», 1955), как на полотнах кубистов и экспрессионистов. Здесь и полное устранение канонического монтажа-«восьмерки», чередующего субъективные точки зрения ради экспрессивного внутреннего монолога от первого лица (заметим, что и Голливуд с помощью этого же приема успешно конструирует иллюзионистскую причинно-следственную наррацию).

Взгляд Брэкиджа в «Белоглазом» (1957) направлен так, что мы видим только руки героя на столе — пишется письмо (кстати, смыслообразующий прием в шедевре Indiewood «Быть Джоном Малковичем»), а в «Ожидании ночи» замеча-

ем только тень, отбрасываемую телом героя — именно так зритель может представить, как открывается дверь, как герой проходит по газону, видит играющих там детей, подходит к дереву, привязывает веревку к ветке, лезет в петлю. Внутренний монолог киноэкспериментатора, отраженный глазом камеры, не нуждается в конвейерном сюжете, в конфликте, в легко опознаваемых визуальных кодах, в игре актеров, в фотогеничной красоте и прочих атавизмах. Источник драмы бытия, по Брэкиджу, «в движении облаков, небесного света, полутонов и теней, листвы и веток деревьев, былинок травы...». В «Ожидании ночи» это солнечные и лунные блики в вазе с розой, пульсация неонового света скоростного шоссе и луна-парка, контуры птиц, оленя и цапли, в самых разных ракурсах и многократных экспозициях возникающих в сознании героя, перед которым словно проходит вся его жизнь.

Эту драму режиссеру удавалось найти даже в промышленных мегаполисах. Когда он решил работать в Нью-Йорке, художник-концептуалист Джозеф Корнелл, автор знаменитых сюрреалистических объемных коллажей-птичников, финансировал его четырехминутное «Чудесное кольцо» — небольшое путешествие «киноглаза» по доживающей последние дни линии элевейтида (надземного нью-йоркского метрополитена), как раз перед ее закрытием в 1954 году.

Брэкидж концентрирует внимание зрителя на бесчисленных и мгновенных изменениях световых тональностей, солнечных бликов, теней, периодических вспышек реклам и разнообразных отражений, воспринимаемых неискушенным взглядом пассажира поезда. По интенсивности этих изменений мы можем судить, когда поезд подъезжает к станции и останавливается, а когда трогается и набирает ход и т.д.

Этот эффект опять-таки достигается с помощью многократной экспозиции, повествования от первого лица, кадров не в фокусе, использования анаморфотной оптики, но прежде всего — с помощью движения камеры, которое является для Брэкиджа монтажной единицей повествования (как для Эйзенштейна кадр – ячейкой монтажа). В его кинопоэмах «Голубой Моисей» (1962), «Огонь вод» (1965), «Песня Америки 30-х» (1969), «Звездный сад» (1974) и других камера кружит вокруг предметов, молниеносно подъезжая к ним и удаляясь во всех мыслимых и немыслимых направлениях по вертикали и горизонтали. Только так, считал автор, возможно прямое, непосредственное, подчас даже агрессивное навязывание своих обостренных ощущений зрителю. Нервная, мелкая монтажная резка сводит эти движения в единые смысловые куски. Как писал Йонас Мекас, эти кинопоэмы созданы «кровью сердца сумасшедшего мира».

Брэкидж не уставал напоминать, что его фильмы рождаются из некоей визуальной потребности, которая не может быть передана на вербальном уровне. Сознание человека как феномен письменной культуры — для него первородный грех. «Западная логоцентристская традиция» (по определению Деррида) и переданный камерой образ — для него взаимоисключающие категории; он настаивает на «акте ви́дения своими собственными глазами» (название его фильма 1971 года), когда ви́дение предшествует слову. Ради приоритета изображения он жертвует звуком (увлечение эстетикой Джона Кейджа тоже сыграло роль) – он создает только пять звуковых опусов и лишь в конце 80-х соглашается принять звукоряд.

Об опасности предвзятого, сформированного логоцентристской традицией взгляда предупреждал еще Платон в «Государстве» («Область, охватываемая зрением, подобна тюремному жилищу»). Ви́дение — деятельность особого рода, организующая видимое пространство, создающая визуальную картину мира с определенных точек зрения. Это активный, целенаправленный процесс, в иерархии визуальных кодов капиталистического общества рождающий (кино)потребителя с его чувством всемогущества и комфорта. Как утверждал популярный у авангардистов США Годар, кинематограф выражает специфически буржуазный взгляд на мир, и единственный выход — разрушение основных принципов кинематографического отражения.

Весь свой романтический энтузиазм Брэкидж, к Годару, правда, относившийся настороженно, посвящает освобождению пленников — зрителей мейнстрима, созерцающих тени на стене «платоновской пещеры». Он высвобождает глубинные слои психики, разрабатывая, по определению А.Майклсон, кино

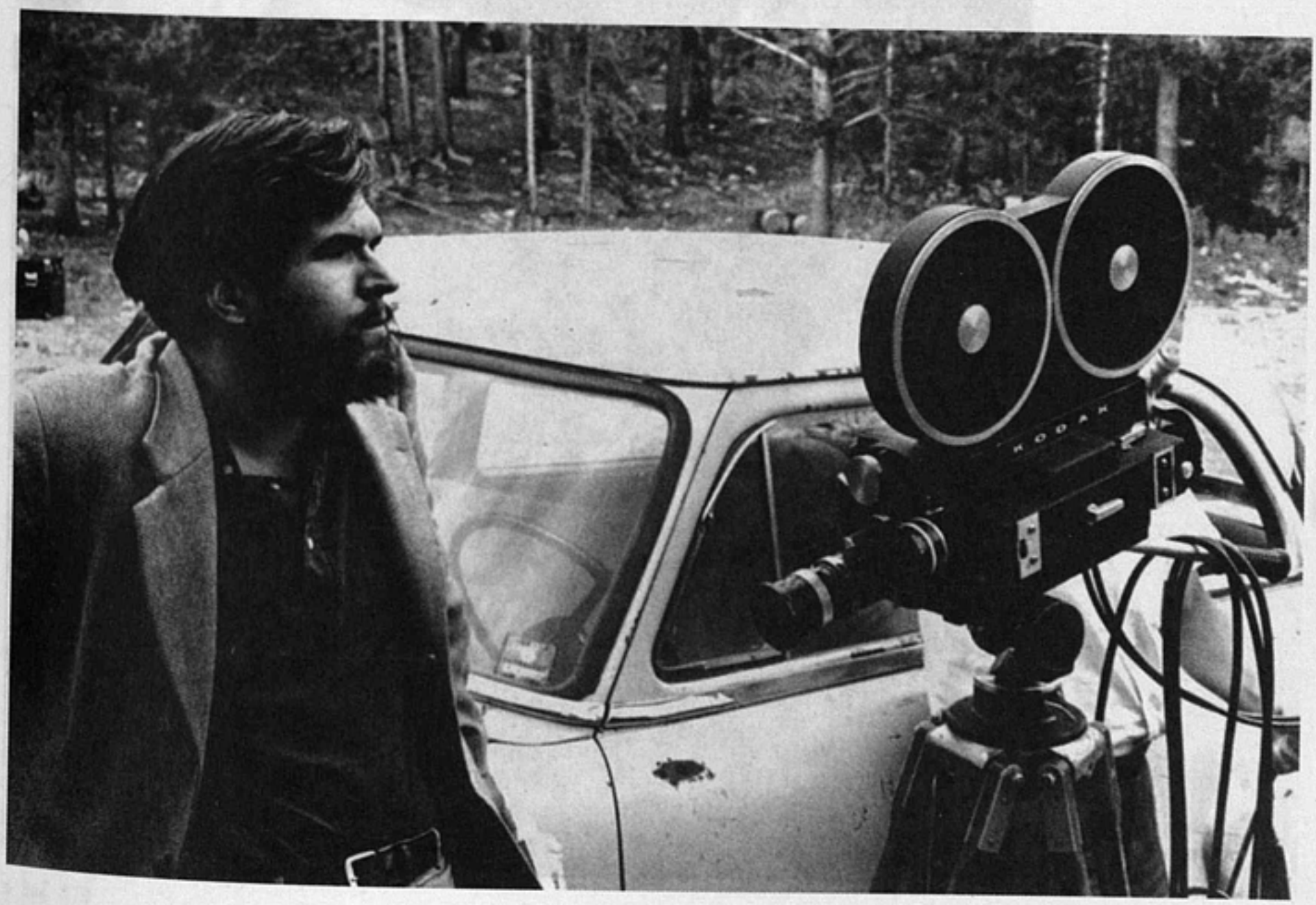
гипнотического сознания, избегающего детерминированной, сконструированной под давлением социальных конвенций логики. Это кино зачастую дискомфортных архетипических образов, недоступных анализу. Отобразить на экране работу сознания, преимущественно в форме снов и видений, а также магических ритуалов, пробовали французские сюрреалисты, а позднее их американские последователи, создавшие после второй мировой жанр «фильмов транса» (Майя Дерен, Кеннет Энгер, Сидни Петерсон, Грегори Маркопулос). Но только объективу-киноглазу Брэкиджа удалось найти оригинальные зрительные эквиваленты субъективного опыта, сделать романтическое сознание режиссера главным героем фильма.

Нервные монтажные синтагмы Брэкиджа словно сжимают время, совмещая короткие вспышки памяти с переживаемыми мгновениями даже там, где материал не располагает к напряжению (пасторальные семейные будни, игры детей и их общение с родителями, любовные сцены). Брэкидж, внимательный ученик Гертруды Стайн, создает ощущение *«настоящего продолженного»* времени.

Колорадское уединение способствовало интересу Брэкиджа к вечным темам — зрение кинохудожника занято «рождением, любовью, смертью, поиском Бога», то есть первоосновами природной жизни. Он снимает визуальную биографию своего семейства, он занят «домашним кино», где есть и рождение — работы, запечатлевшие роды его детей, первого и третьего (а всего их пятеро), «Окно. Вода. Движение младенца» (1959) и «Бедро. Линия. Лира. Треугольник» (1961), — и любовные отношения — эротические фильмы, например «Брачный союз. Соитие» (1958), — и смерть — «Память Сириуса» (1959) и «Мертвые» (1960).

Компрессия «настоящего продолженного» времени возникает в тех фильмах Брэкиджа, где есть попытка соединить собственное зрение и зрение новорожденного, как, например, в ленте «Окно. Вода. Движение младенца», в которой весьма натуралистично, в нервном чередовании откровенных крупных планов продемонстрированы роды его первенца (всю жизнь режиссеру приходилось отвергать обвинения в порнографии), исследуется появление новой жизни и, соответственно, нового, неискушенного зрения. Напряжение мучительного процесса родов облегчается многократным использованием черных и белых проклеек, служащих в грамматике экспериментального кинематографа некими

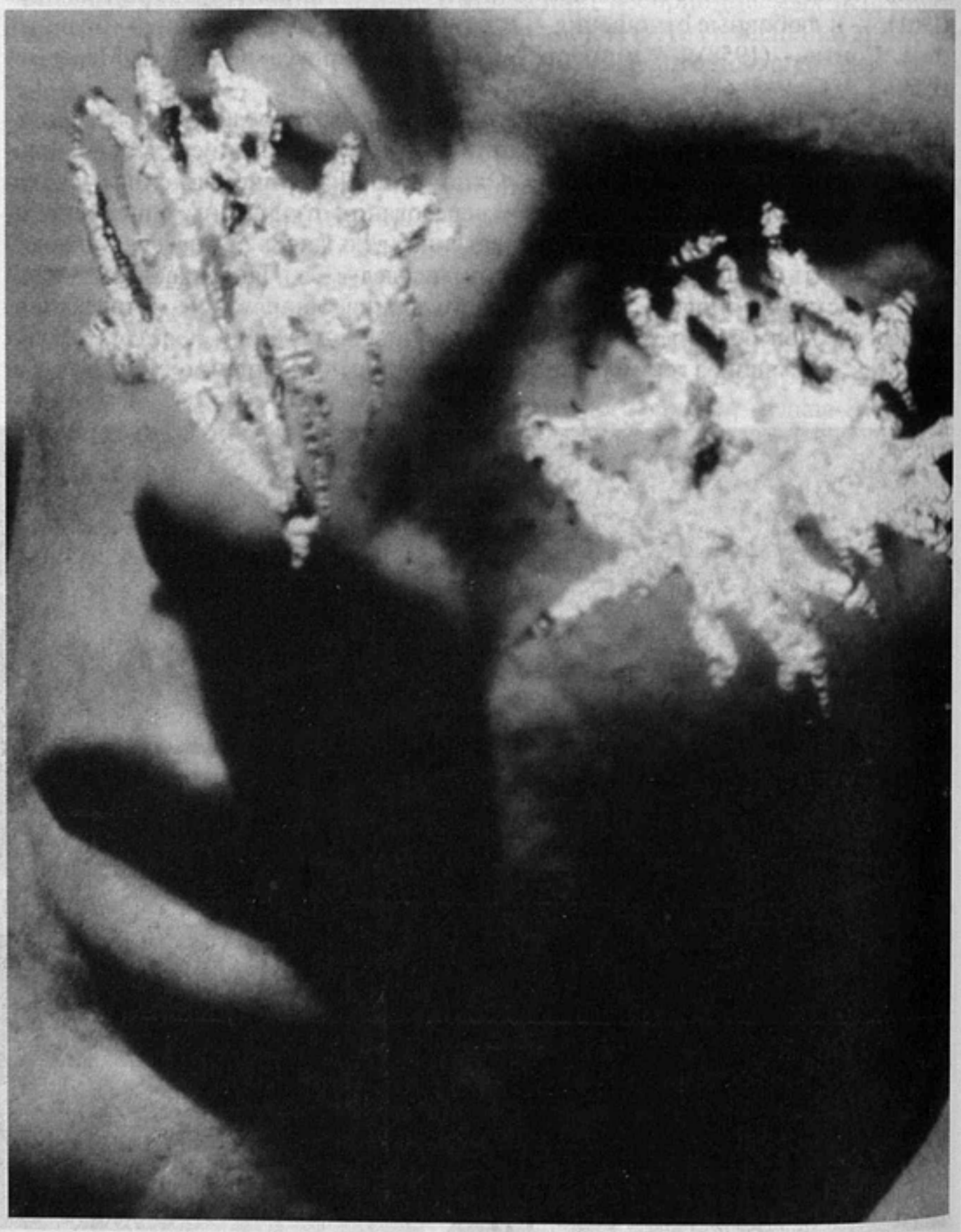
Стэн Брэкидж



поэтическими цезурами, а также попытками прорыва в невыразимое, эдакими «черными квадратами». Иронический авторский комментарий в финале фильма — необычный крупный план самого режиссера, появляющегося в кадре, когда он доверяет своей жене Джейн камеру, а та находится еще на родильном столе. Затем ряд кадров представляет неискушенное зрение от первого лица — от лица новорожденного.

В четырехчастевых «Сценах по ту сторону детства» (1967—1970, каждая часть около получаса) персонажи как таковые почти не появляются, экран наполнен беспрестанным движением камеры, и это движение — посредством изменения точек съемки, неожиданных ракурсов, спецэффектов на «трюк-машине» (кстати, это альфа и омега авангардистов-шестидесятников до перехода на цифру и компьютерные эффекты), вирирования и монтажа — отражает точку зрения взирающего на мир, открывающего свою вселенную ребенка. Все эти приемы используются не для подрыва «иллюзионизма», как будет позднее, у авангардистов 70-х, но для выработки новой киногрaмматики, где ошибки становятся правилом. Кстати, в 60-е неискушенное детское зрение способно было обновить даже визуальные конвенции монолита «Мосфильм—Голливуд» (по ехидному замечанию Годара) — почти во всем мире появлялись фильмы, главным героем которых был ребенок.

Зрение ребенка — это способ обнаружить некие «эйдетические» смыслы ве-



«Отражения на черном»

щей, смыслы, которые существовали до их логоцентристского «грехопадения», утверждает Брэкидж в манифесте «Метафоры видения». «Представьте себе глаз, неподвластный законам перспективы, глаз, не ведающий предрассудков логики композиции, глаз, не реагирующий на имена вещей, но которому должно познать каждый встречаемый в жизни объект непредвзятостью восприятия. Сколько оттенков увидит среди трав на лугу младенец, незнакомый с понятием «зеленый»? Сколько радуг рождает свет для неискушенного глаза?.. Вообразите мир до догмы «В начале было слово».

Взгляд героев Брэкиджа отражает эту кинематографическую невинность — его спонтанные открытия словно повторяют поиски языка кино, формировавшегося до 1915 года, то есть до появления конвейерной системы «фабрики грез» (недаром его любимый автор — киномаг Мельес). Среди его приемов — стремление передать зрение не только человека, но и братьев наших меньших, например, в «Саге о сторожевом соколе» (1970) или в «Животных райского сада и тех, что были потом» (1970). Глаз, по Брэкиджу, не что иное, как «окно плоти», и режиссер всеми способами старается его раскрепостить.

Образы «натурфилософа» Брэкиджа включают те элементы мироздания, природные стихии и их материалы, органические и неорганические, которые способны выявить и резче подчеркнуть своеобычность природы кино. Режиссер — а с конца 60-х и по сей день и его многочисленные последователи — экспериментирует с самой пленкой, рисуя на ней, расписываясь, покрывая узорами и процарапанными живописными штрихами, а порой даже запекая ее в духовке. В «Отражениях на черном» и «Пути в сад теней» (оба фильма сняты в 1955 году) видения героев, ослепляющих себя или слепых от рождения, представлены либо негативными изображениями, либо штрихами, выцарапанными на пленке: на экране мы видим тысячи мельчайших бликующих искорок на месте глаз героя. В этом воистину ремесленническом, бескамерном стиле кинохудожник продолжал работать до конца жизни.

Его четырехминутная лента «Свет моли» (1963) родилась из-за временной нехватки денег на пленку и, соответственно, благодаря размышлениям о том, через какие природные — а значит, бесплатные — материалы мог бы пройти свет, чтобы его отражение на экране создало ритмичный динамический рисунок. Брэкидж решил использовать свою обширную коллекцию засушенных бабочек, семян, цветов, листьев. Приклеив их к поверхности прозрачной ленты с перфорацией и скрепив ее с другой лентой, он создал уникальный фильм-гербарий. Свет, проходящий через природные экспонаты фильма, а не отражающийся от них, как можно было ожидать, создал удивительно тонкий природный узор. Каждый кадрик — приблизительно один экспонат из коллекции. Любопытно, что «Свет моли» заставил многочисленных последователей переосмыслить возможности фактуры холста для иного материала — целлулоидной пленки.

Подобная бескамерная техника, создающая экспрессивные цветовые гаммы Брэкиджа, его полное доверие внутреннему зрению и интуиции близки абстрактному экспрессионизму, влиятельному движению в живописи США 40—60-х годов. У «художников действия» сам процесс творческого акта становится произведением искусства, превращая зрителя из пассивного созерцателя в активного участника живописного хэппенинга. У Джексона Поллока, например, есть прямые переклички с творчеством Брэкиджа, предложившего собственный фильмический эквивалент живописного динамизма.

Поллок, которого ироничные критики окрестили Капающим Джеком по аналогии с Джеком Потрошителем, прославился прежде всего «холстами-каплями», поверхности которых представляли динамический синтез цветовых линий, пятен и узоров, выражавших психологическое состояние художника. На его полотнах нет резко бросающихся в глаза, отчетливо распознаваемых предметов, за которые глаз мог бы сразу зацепиться. Как и на просмотрах фильмов Брэкиджа, взгляд зрителя блуждает, находится в постоянном движении.

Капающий Джек стремился разрушить границы между автором и его творением (то есть между субъектом и объектом), предпочитая помещать холст на полу прямо перед собой, чтобы почувствовать себя, как он признавался в интервью, «ближе — насколько возможно, чем-то вроде части картины, потому что такой способ дает мне возможность ходить вокруг, работать над ней со всех че-

тырех сторон, наконец, буквально *быть* в картине». Подобный эффект присутствия ощущают и зрители Брэкиджа.

Свой кинематографический поток сознания Брэкидж строит на трех типах зрения. Первый — это непосредственное зрение с широко открытыми глазами, когда мы воспринимаем мир как непрерывный поток образов в постоянном движении, прищуриваемся, моргаем, вертим головой, чтобы лучше что-то рассмотреть, и т.п. На экране это отражено круговыми панорамами камеры, изменениями фокуса и сводящей все воедино фирменной невротически-мелкой монтажной резкой Брэкиджа.

Второй тип — зрение внутреннее, с закрытыми глазами, то есть игра теней и световых пятен на веках, те «светлячки», точечки и зигзаги, что остаются на сетчатке, когда веки закрываются, но сквозь них проходит свет. Среди визуальных эквивалентов здесь — работа с зернистостью пленки, нанесенные на нее вручную рисунки, царапины и пятна, имитирующие эти «светлячки».

К третьему, наиболее эзотерическому, типу относятся «мозговые картинки», представляющие воспоминания, моментальные флэшбэки, сны, образы подсознания. «Мозговые картинки» часто упоминаются в работах таких контркультурных адептов «расширенных состояний сознания», как Уильям Берроуз и Тимоти Лири. У Брэкиджа их экранные эквиваленты — самые разнообразные, от расфокусированного изображения в негативе до замедленных ритмов, создающих, как у Майи Дерен, атмосферу сновидений.

Все три типа накладываются один на другой, причем зритель постоянно чувствует и авторское присутствие. Любая реакция автора тут же передается зрителю, камера словно становится продолжением его тела, его нервно-мускульной системы: например, ритм трясущейся и дергающейся камеры, которую режиссер держит в руках, создает почти тактильное восприятие операции на сердце в фильме «Бог из...» (1971), снятом в больнице. Брэкидж рассказывал, что приучил себя держать камеру таким образом, чтобы она отражала малейшее дрожание, еле уловимое ощущение любой части его тела.

Таким образом, взгляд киноглаза приобретает свойства почти документальной точности — недаром в своих манифестах и интервью Брэкидж утверждал, что он один из самых «сознательных документалистов», поскольку старается максимально объективно фиксировать не только то, что находится перед глазами, но и «способ, с помощью которого это все воспринимается». Однако иногда и радикал Брэкидж использует стилистику синема-верите в достаточно традиционной манере — так, в «Питтсбургской трилогии» (1971) он снимает один рабочий день местной полиции, врачей госпиталя и прозекторов морга. Есть у него и документальный портрет губернатора штата Колорадо, съемки театральных постановок и т.п.

Экспрессивный синтез трех типов зрения лег в основу мифопоэтических образов самого известного фильма режиссера «Собака. Звезда. Человек» (1961–1964), копия которого помещена в почетное Национальное кинохранилище Библиотеки Конгресса в Вашингтоне (наряду с культовыми «Гражданином Кейном», хроникой покушения на Кеннеди и «Звездными войнами») и из которого была впоследствии сделана четырехчасовая версия «Искусство ви́дения» (1965).

Заросший бородой странник в разбитых сапогах и оборванной одежде с трудом прокладывает путь на вершину горы, спасаясь от ядерного взрыва (или другого мирового катаклизма, реального или вымышленного). Его сопровождает собака. Их точки зрения, порой накладывающиеся одна на другую, и создают визуальную экспрессию картины. Брэкидж снова сжимает «настоящее продолженное», совмещая на сей раз времена года и время дня — из глубокой зимней ночи бородач попадает в рассвет, сквозь весеннее раннее утро продвигается прямо в жаркий летний полдень, залитый солнцем, и т.д.

Кадры солнечных протуберанцев в интерпретации Брэкиджа возникают в той же яркой тональности, что и крупные планы внутренних органов и кровеносной системы живых существ. Особенно экспрессивен образ перекачивающего кровь сердца. Постепенное продвижение странника, его ритм, как и ритм всего фильма, словно соответствуют циркуляции крови в его организме, пока он со значительными усилиями шагает вперед, оступаясь и соскальзывая, иног-

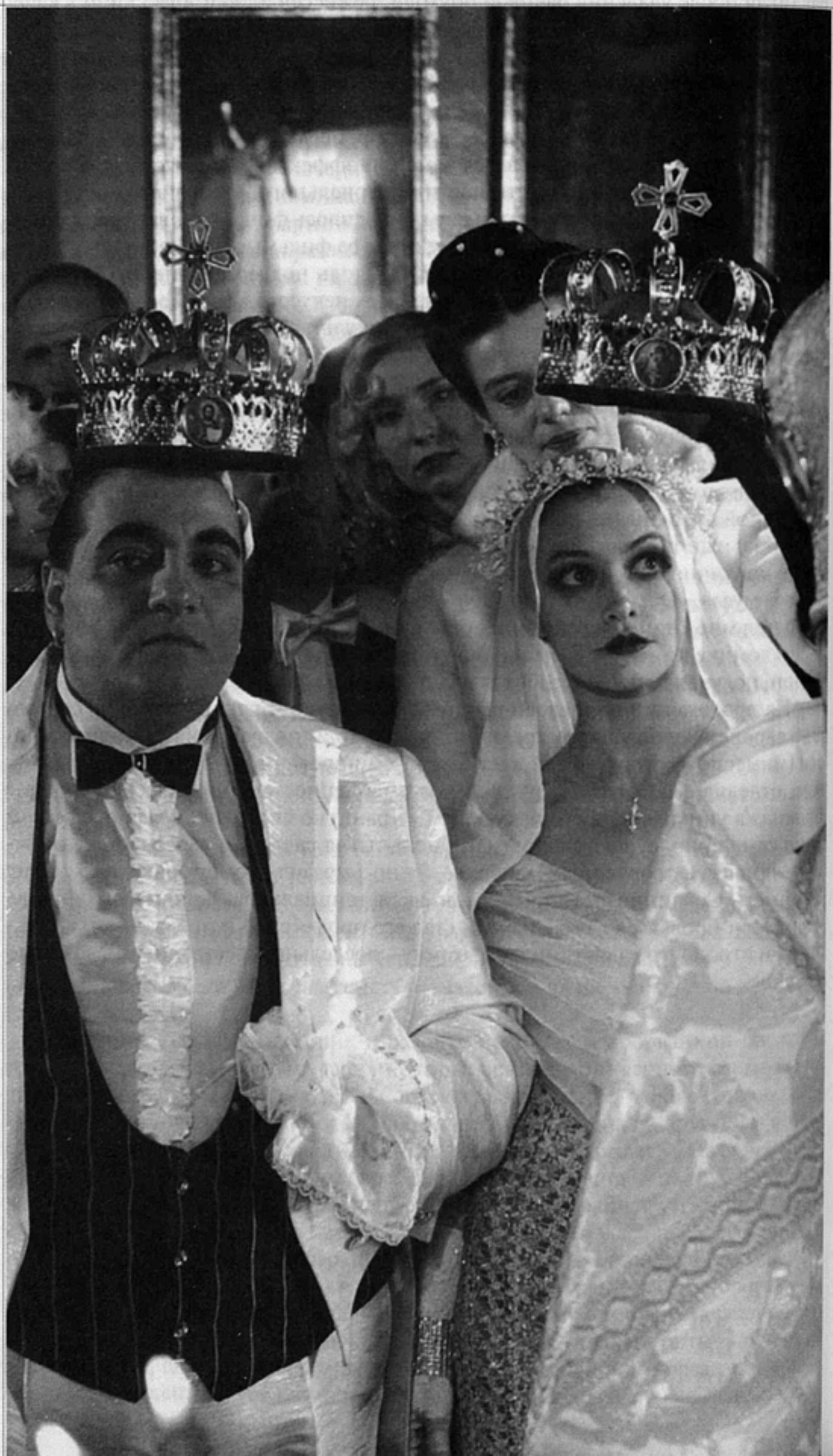
да поворачивая назад. В финале герой достигает своей цели и срубает дерево на вершине горы. Благодаря динамичным движениям камеры, ее эксцентричным ракурсам, он словно возносится в небо — фигура с поднятым топориком появляется на фоне созвездия Кассиопеи, создавая впечатление, что герой наконец обретает небесное пристанище.

Любопытно, что подобные телесные, биоморфные символы в сочетании с образами космоса появляются в пятиминутном фильме «Песнь о себе. Песнь о смерти» и двухминутном Divertimento. Обе ленты сделаны в 1997 году — выздоравливая после удаления раковой опухоли, режиссер использовал кино в качестве арт-терапии.

Хотя тема научного познания, технологического прогресса и его пагубных последствий привлекала Брэкиджа в 80-е и 90-е (об этом — четыре фильма, варьирующие идею Фауста, 1987—1989), наступление новых, цифровых, технологий в кино он отвергал, оставаясь верным ремесленническому производству. Ремесленнический способ оказался одной из эффектных, но быстро сошедших на нет контркультурных утопий постиндустриального, «товарного» общества. На протяжении всей жизни Брэкиджу приходилось финансировать свои кинопроекты за счет средств, которые он получал за фильмы, снятые по заказу рекламных агентств и крупных корпораций. Столь поддержавшие его гранты и преподавательские контракты на факультетах искусств в Чикаго и Денвере появились лишь в середине 70-х, когда «контркультура кино» постепенно становилась частью академического истеблишмента.

В последние годы Брэкидж, своеобразный гуру нью-йоркских авангардистов-шестидесятников и вечный кумир авангардной молодежи Ист-Виллидж, часто появлялся со своими премьерами в «Миллениуме», Синематеке и независимой киностудии этого богемного района, где вашему покорному слуге удавалось с ним побеседовать. Семейная жизнь колорадского отшельника не была спокойной — год назад, еще при жизни мастера, в артхаусном прокате был документальный портрет «Брэкидж» Джима Шеддена, в котором близкие достаточно критично оценивают те моменты, когда его, по выражению дочери, «посещала муза». «Очень часто это было единственной формой внимания, которое оказывал мне Стэн», — вспоминает съемки его выросший сын. Умер Брэкидж в своем домике на севере Канады (округ Британская Колумбия), где жил с новой женой, получая пенсию и работая над очередным фильмом.

На протяжении всей своей плодотворной жизни Брэкидж отвергал создавшие европейскую культуру традиционные методы подражания действительности (мимесис), которые были жестко детерминированы политикой и государством, отделял себя от голливудской системы ценностей. Утопическое ви́дение Брэкиджа уникально, а его искусство безгранично свободно; делая предметом кино саму природу визуальности, он испытывал радость и удовольствие от самого процесса творчества. Наиболее точно выразил это историк кино Дэвид Джеймс: «Соединив эстетическое и экзистенциальное, кинематограф стал идентифицироваться с его жизнью, стал его профессией и призванием, его работой и игрой, его радостями и страхами — предельно естественными, как само дыхание...»



«Чеховские мотивы»,
режиссер
Кира Муратова

Н.СИРИВЛЯ

Мухи отдельно, котлеты отдельно

ГАТЧИНА-2003

Литература и кино — тема неисчерпаемая, захватывающе интересная...

Здесь можно говорить о парадоксах претворения словесной материи в визуальную, о детском удовольствии, которое доставляет человеку зримое воплощение воображаемых литературных образов. О взаимной дополнительности литературного и киноязыка и сложностях перевода с одного на другой. О поисках кинематографического эквивалента стилистике того или иного писателя, о неудачах и счастливых находках на этом пути.

Можно говорить о взаимодействии контекстов — ведь в мире кино и литературы существуют своя иерархия популярных имен, свои излюбленные на данный момент сюжеты и мифы, своя система ассоциаций, аллюзий, отсылок, цитат и т.п. О том, как расширяется и обогащается картина реальности за счет введения образных конструкций и мифологем из «соседней» сферы...

Можно говорить о перипетиях коммерческого обращения кинематографических и литературных идей, о многократном увеличении прибылей при переводе сюжета из одной системы распространения в другую. О том, как подскакивают тиражи удачно экранизированных книг, и о том, как известный бестселлер затягивает в кинотеатры миллионы и миллионы зрителей... О взаимодействии книжного и кинорынка в организации системы продвижения и продаж, о том, как работает реклама, и т.д. и т.п.

Однако применительно к нынешней российской ситуации говорить обо всем этом, к сожалению, не приходится. Кинопроцесс у нас существует отдельно, литературный процесс — отдельно, и когда речь заходит об экранизациях, все сводится к описанию частных случаев, из коих, как ни старайся, не выстроишь сколько-нибудь внятный, значимый в культурном отношении сюжет.

Вот фестиваль «Литература и кино», ежегодно проводимый в Гатчине. Проходит он на излете кинематографического сезона, премьерами обычно не балует, зато собирает практически все, что снято на основе ранее опубликованных текстов. Список авторов, экранизированных в 2002—2003 годах, обескураживает. Перечислю по алфавиту: Николай Батурин («Сердце медведицы» А.Ихо), Эдуард Володарский («Дневник камикадзе» Д.Месхиева), Гарри Гордон («Пастух своих коров» А.Гордона), Альфонс Доде («Тартарен из Тараскона» Д.Астрахана), Юлий Дубов («Олигарх» П.Лунгина), Фуад Ибрагимбеков («Смеситель» А.Шейна), Эммануил Казакевич («Звезда» Н.Лебедева), Франц Кафка («Превращение» В.Фокина), Николай Лесков («Интересные мужчины» Ю.Кары), Эдвард Радзинский («Небо. Самолет. Девушка» В.Сторожевой), Вацлав Серашевский (неоконченная «Река» А.Балабанова) Антон Чехов («Чеховские мотивы» К.Муратовой), Геннадий Шпаликов («Ковчег» Ю.Кузина).

Что это? Список наиболее успешно продаваемых бестселлеров? Нет. Попытка отыскать в литературе актуальных героев, специфически сегодняшнее

восприятие мира? В «Олигархе» отчасти, но прототип героя «Большой пайки» Б.Березовский актуален и так, без всякой литературы. Может быть, кинематограф пытается восполнить пробелы в экранизациях национальной классики? Тоже нет. В стране, где до сих пор не экранизированы «Евгений Онегин» и «Доктор Живаго», фильмы по малоизвестному роману Лескова и шуточно-пародийной пьесе Чехова эту проблему не решают. Может быть, наблюдается стремление ввести в актуальный культурный контекст классические иноязычные тексты? Кафка и даже Доде — классики, но почему именно они?

У каждого режиссера были свои резоны для обращения к той или иной

«Превращение», режиссер В.Фокин

книжке, но какие-либо *закономерности* взаимодействия литературы и кино в предложенном перечне неразличимы. Кино предпочитает вариться в собственном соку, отсюда экранизации авторов-кинематографистов: Володарский, Шпаликов. Да и «Небо. Самолет. Девушка» не столько экранизация, сколько римейк известного фильма Г.Натансона «Еще раз про любовь».

Кино безбожно игнорирует сюжет, стилистику и пафос литературного первоисточника, как в случае экранизации «Тартарена из Тараскона», который понадобился Д.Астрахану, дабы снять развлекательный телефильм из условно «не нашей» жизни, но в традициях М.Козакова, М.Захарова и А.Суриковой, где популярные народные артисты изображают наивных чудаков в картонных декорациях якобы французского городка.

Кино использует литературные тексты просто как материал, как источник экзотических фактур и сюжетов, с этим связано обращение к совершенно неизвестным широкой читающей публике сочинениям Вацлава Серашевского, польского автора XIX века, сосланного в Якутию и жившего там среди прокаженных, или Николая Батурина, описавшего экстремальные приключения эстонского любителя дикой природы в сибирской тайге.

Кинематограф выбирает произведения для экранизации по принципу «деньги должны оставаться в семье», как в случае с А.Гордоном, сделавшим

фильм на основе повести отца, или по логике «зачем добру пропадать», как в случае с В.Фокиным, снявшим свой нашумевший театральный спектакль по «Превращению» Кафки. И очень редко литературный текст занимает кинематографистов как самостоятельный культурный феномен, как повод для диалога. Думаю, таких картин в гатчинском конкурсе было две: «Чеховские мотивы» К.Муратовой и «Звезда» Н.Лебедева.

Проблема диалога, точнее, перевода слов в зрительно-телесные образы, актуальна и в связи с «Превращением» В.Фокина. Этот фильм недаром получил главный приз на фестивале, где тон в работе жюри задавали литераторы и литературоведы. Картина, в которой замечательный Е.Миронов в роли коммивояжера, вдруг превратившегося в насекомое, самоотверженно сучит конечностями и ползает на фоне декораций, отчужденно, «по-магритовски» снятых И.Клебановым, конгениальна рассказу Кафки, ибо страдания существа, утратившего человеческую анатомию, но сохранившего человеческую рефлексию, там описаны как именно физиологическая катастрофа. Но этот прием до такой степени некинематографичен, что фильм кажется тщательно выполненным, но по большому счету бессмысленным лабораторным экспериментом, существующим за гранью норм собственно кинематографического языка.

«Тартарен из Тараскона», режиссер Д.Астрахан

«Чеховские мотивы» — фильм, где чеховский текст виртуозно инкрустируется в собственный художественный мир Муратовой с ее излюбленными интонациями, приемами, клоунскими масками дорогих ей актеров, — прочитываются не только как попытка продемонстрировать парадоксальное тождество «века нынешнего и века минувшего», но и как возможность ощутить единство культурной традиции с ее пристальным интересом к неистребимой пошлости и неистребимой витальности «маленького человека». Интерес Муратовой к Чехову — результат ее собственных, сугубо авторских эстетических, исторических и антропологических рефлексий, обогащающих культурный контекст, но не обусловленных им. Муратова дышит и снимает, как хочет, и в ее самодостаточ-

ном, свободном, сложном, прихотливо развивающемся мире классика вдруг обретает новый, не избитый и не приевшийся смысл.

«Звезда» Н.Лебедева, напротив, сделана как «кино для всех», и это есть попытка внести в нынешнее общенародное сознание общенародные же смыслы, только принадлежащие другой эпохе, смыслы, утраченные на историческом переломе от советской реальности к постсоветской. Чистая, романтическая, не перегруженная идеологией военная повесть Э.Казакевича выбрана не случайно. Именно этот вариант патриотической и героической мифологии кажется сегодня годным к реанимации. Он и реанимируется с большим, надо сказать, успехом. Лебедев работает с текстом Казакевича аккуратно и бережно, сохраняет, где это возможно, ключевые реплики, характеристики персонажей, последовательность событий. Он переводит приключенческие коллизии повести на общедоступный язык хичкоковского саспенса, пиротехнических аттракционов и прочих эффектов, характерных для фильмов действия, и достигает поставленной цели — создает большое батальное полотно, возвращающее публике забытое чувство национального достоинства. Но самое интересное не только это. Самое интересное, что идея такого рода экранизации — не режиссерский, а сугубо продюсерский проект. Лебедев толково и профессионально выполнил задание, сформулированное гендиректором «Мосфильма» К.Шахназаровым и исходившее из его, Шахназарова, представлений о культурной ситуации и потребностях зрителя.

Продюсер — вообще ключевая фигура в деле наведения мостов между кино и публикой, между кинематографом и общекультурным контекстом, между кино и литературой. Для того чтобы последовательно и сознательно строить политику экранизаций, необходим человек, следящий за ситуацией на книжном рынке, своевременно приобретающий права на экранизацию, способный нанять сценаристов и режиссеров, правильно подобрать актеров, обдумать необходимые принципы адаптации, чтобы получить в результате адекватный и ликвидный продукт. И этот человек — продюсер. Пока у нас в стране существуют два с половиной продюсера, пока состояние кинематографического рынка вызывает лишь смех сквозь слезы, в деле экранизаций (прибыльнейшем коммерчески и творчески продуктивном для кино, задыхающегося в отсутствие тем и сюжетов) будут царить невнятица и хаос.

Производство телесериалов — рынок, и столы телепродюсеров завалены разного рода макулатурой, они читают все подряд и соревнуются за право первыми запустить в производство перспективный бестселлер. Книгоиздание – тоже рынок, и экранизированные книжки тут же переиздаются, украшенные кадрами из фильмов. Издатели внимательнейшим образом приглядываются: что происходит в мире кино и сериалов. Не успела «Бригада» А.Сидорова прогреметь на всю страну по ТВ, как тут же появилась в качестве многотомного книжного издания. Не успел А.Рогожкин получить все призы за свою «Кукушку», как на прилавках возник сборник его киноповестей.

А кино наше — не рынок. И рыночный принцип «хорошая идея должна использоваться как минимум дважды», на коем держится Голливуд (львиная доля всех голливудских хитов — экранизации), у нас не работает. И не заработает, покуда наши продюсеры получают прибыль в процессе производства, а не по результатам проката. Лишь на такие банальные и до крайности тривиальные мысли наводит сегодня анализ взаимодействия отечественной литературы и кино.

ЗОЯ КОШЕЛЕВА

Оттаявший круг

«Горланова, или Дом со всеми неудобствами», режиссер А.Романов

Пока российское игровое кино занято в основном изображением «полувысшего круга» и на экране разыгрываются драмы из жизни нуворишей и бандитов с «человеческими лицами», а самый психологически интересный тип героя — это киллер, решивший не стрелять, документальный кинематограф по мере сил и возможностей, плохо ли, хорошо ли, проводит свою «параллельную акцию» — запечатлевает реальность в ее собственных образах, уже несущих в себе устойчивую парадигму смыслов.

Человеческая жизнь в документальных фильмах многообразна и разнолика, а достойные уважения герои и героини — явление совершенно обычное. Фактологически Нину Горланову («Горланова, или Дом со всеми неудобствами», режиссер А.Романов), Язилю Калимову («Два сына Язили Калимовой. Уинская мелодрама», режиссер П.Печенкин) и Веру Казакову («Извините, что живу», режиссер А.Погребной) объединяет только то, что живут они в российской провинции образца начала XXI века. В остальном между ними нет ничего общего ни в социальном, ни в культурном плане, ничего, кроме некоей «модели мира» как сложившейся системы культурно-исторических традиций, определяющей их отношение к самим себе и окружающему миру, существующей на невербальном уровне сознания и не поддающейся переводу в правильные силлогизмы. Это архетипическая матрица представлений о добре и зле, о личной свободе и личной ответственности, глубоко усвоенная культура, ставшая «обиходом», трансформировавшаяся в повседневное течение жизни. Устойчивая иерархия нравственных ценностей образует внутренний стержень, дающий этим женщинам поразительную жизненную стойкость и способность находить выход из самых сложных, даже, казалось бы, неразрешимых ситуаций.

Снимая в жанре портрета, современный художник-документалист, как правило, предпочитает роль наблюдателя-посредника, избегающего явных оце-

«Два сына Язили Калимовой. Уинская мелодрама», режиссер П.Печенкин

нок. С одной стороны, подобная отстраненность сохраняет ощущение естественности и фактографической точности — несомненно, важных составляющих документалистики. С другой стороны, если режиссер просто рассказывает историю, не стремясь к обобщениям и не пытаясь уловить в частном общее, то поэтика фильма становится слишком близка телевизионному репортажу, отчего обедняется сам язык документального кино. Три документальных женских портрета, о которых идет речь, интересны прежде всего самим материалом, главными героинями. В то же время эти фильмы дают представление о стилистических направлениях в жанре документального портрета, связанных в первую очередь с тем, каким образом режиссер выстраивает собственные отношения с героями. П.Печенкин дистанцируется от происходящего, выводя героев «на авансцену» и намечая общий контекст. А.Романов ищет с героиней доверительных отношений, присутствует в кадре. А.Погребной работает с героиней, как с актрисой, выстраивая эстетику картины на контрапункте игрового начала и реальной истории.

Нет на свете судьбы, которую без всяких оговорок можно назвать легкой и уж тем более счастливой. Да и счастье, как известно, каждый понимает по-своему. Для Нины Горлановой счастье во внутреннем равновесии, в ощущении тождества самой себе. Пермская писательница Нина Горланова — лауреат отечественных и зарубежных литературных премий, ее книги переведены на пять европейских языков, она печатается в лучших московских литературно-художественных журналах, ее произведения выходят отдельными томами в самых успешных российских издательствах. Естественно было бы увидеть на экране такую Токареву-Толстую, уверенную в себе женщину средних лет, которая, устало глядя в камеру и в меру актерствуя, рассказывает окололитературные байки. Горланова подобные ожидания обманула, оказавшись ни в чем не похожей на столичных писательниц. Если она и играет какую-то роль, то делает это очень искусно и совершенно незаметно. Мы попадаем в ее дом без какого-либо предисловия, просто вдруг оказываемся в заставленной довольно ветхой мебелью комнате, по которой, беспомощно озираясь, кружит в поисках пакли невысокая женщина. Да, именно пакли, и нечего удивляться, ведь зима-то уже наступила, а огромную щель в старой оконной раме заткнуть нечем. «Вот такие мы, Алеша, дураки, ничего не можем добиться, — немного жалостливо растягивая слова, приговаривает Горланова, пристраивая в щель наконец-то найденную паклю, — но мой муж говорит, что только дураки чувствуют свежесть жизни и мира и могут ее передать». Очень удачное начало, в трехминутном эпизоде — алгоритм отношения героини к жизни. Для этой женщины подробности быта

не главное, поэтому весьма — по столичным меркам — неблагоустроенный дом все-таки не производит впечатления убогости и тотального неблагополучия, хозяйка в нем чувствует себя нормально, а, как известно, самое важное — это отношение. Человеческая и творческая жизнь Нины Горлановой не стала менее полноценной только из-за того, что всегда не хватает денег и что живут они с мужем, писателем Вячеславом Букуром, в двух комнатах коммунальной квартиры, мирясь с беспокойными соседями. Все это не помешало ей написать несколько десятков книг и родить четверых, а вырастить пятерых детей (одна дочка — приемная). О своей приемной дочери Горланова заговаривает несколько раз, и каждый раз ее интригующий рассказ режиссер обрывает на полуслове, как будто бы от зрителей пытаются скрыть какую-то неприятную семейную тайну. Тогда зачем вообще начинать об этом разговор? Такими же «лишними» кажутся и вырванные из романа куски текста о какой-то девочке (хитроумно ссорящей мать с коммунальными соседями и при этом с наслаждением поедающей апельсин), которые диктор читает за кадром, в то время как на экране черная собачка бегает по белому снегу, помечая попавшиеся на пути кустики. Если это метафора, то уж слишком высокохудожественная, явно требующая дополнительных объяснений.

«Главное — простота и естественность, счастье — это быть самой собой, гармония не на путях расширения удовольствия, там — бездна», — объясняет Горланова, не переставая лепить пельмени на выкрашенной в ядовитые цвета коммунальной кухне, на которой, как и в комнатах, повсюду, где только найдется свободное пространство, расставлены и развешаны яркие масляные картинки. Когда у Горлановой хорошее настроение, она за вечер может их штук сорок нарисовать, когда плохое, то пять, «но таких, чтобы настроение улучшилось». Техника у художницы своеобразная, она рисует подушечками пальцев, то есть пуантилизм в прямом смысле слова. У других художников Горланова любит портреты стариков — внешние признаки человеческого старения кажутся ей эстетически совершенными чертами духовной зрелости, обретенного опыта.

Свой собственный жизненный опыт Горланова облекает не только в прозу и живопись, но и в силлабические стихи — философские притчи, построенные на фольклорном принципе психологического параллелизма. Горланова читает стихи у ржавой кухонной раковины, прерывая стирку белья в холодной воде. Живое воплощение мечты поэта — «землю попашет, попишет стихи».

Режиссер Алексей Романов ни на минуту не выпускает Горланову из пространства бытовых подробностей, даже в «уличном» эпизоде она не просто гуляет, любуясь красотами родного города, а ходит по рынку, который своей безалаберной неустроенностью мало чем отличается от ее коммунальной квартиры.

«Два сына Язили Калимовой. Уинская мелодрама», режиссер П.Печенкин

«Извините, что живу», режиссер А.Погребной

Нина Горланова вызывает смешанные чувства, какая она, понять довольно сложно, тем более что и сам режиссер, по-видимому, не пришел к определенному мнению или хочет подчеркнуть парадоксальность характера героини. Вроде бы очевидно, что она человек странный, во многом смешной и нелепый. Печатает романы на видавшей виды пишущей машинке, а свой архив — скомканные, мелко исписанные клочки бумаги — хранит в полосатых сумках, с которыми обычно ездят в Турцию или Китай. Чем-то она похожа на юродивую, погруженную в себя и не имеющую никакого отношения к обычной мирской жизни. И в то же время Нина Горланова — спокойная, уверенная в себе женщина, у нее все в порядке — муж, дети, любимая работа, успех. На все хватает и сил, и времени, и желания. И в социальной жизни у нее есть собственная роль, несколько странная для человека, способного логически мыслить, но в ее исполнении вполне органичная. Вместе с героиней мы отправляемся на почту, чтобы отправить телеграмму в поддержку НТВ по адресу: Москва, Кремль, Путину. Именно Путину, без инициалов — это для нее принципиально, раз такая несправедливость в стране творится. Легко представить, что в определенной ситуации Горланова могла бы стать пламенным борцом — вплоть до фанатизма — за какие-то общие идеи, в том числе и завиральные. Ведь это не случайный эпизод в жизни писательницы. «Сколько я таких телеграмм в своей жизни отправила, и по поводу Солженицына, и по поводу Сахарова!» — восклицает она.

Но никакой общественно значимой деятельности героини в фильме не показано, композиционно он выстроен таким образом, как будто мы пришли к Нине Горлановой в гости, пельменей поели, картинки посмотрели, вместе с ней сходили на почту, отправили Путину телеграмму, а потом проводили писательницу на поезд. На протяжении всего экранного действия Горланова обращается к невидимому собеседнику, ее речь не монолог, а реплики, отчего усиливается заданный в композиции эффект непосредственного общения, что становится принципиальным достоинством картины, как и то уважение, и та деликатность, с которыми режиссер относится к вероисповеданию героини. По отдельным высказываниям Горлановой очевидно, что она считает себя православной, но автор не акцентирует на этом зрительское внимание, не провоцирует разговор на эту тему. В то же время авторское отношение к тому, насколько эта сторона духовной жизни определяет характер и судьбу героини, лаконично выражено одним долгим планом — стройные очертания храма на фоне геометрической путаницы современного города.

Язиля Калимова тоже производит впечатление вполне счастливого человека. Трудно поверить, что в ее жизни произошло событие, которое могло бы стать семейной трагедией, если бы не удивительная сила характера этой спокойной, улыбчивой, доброжелательной женщины. 6 августа 1976 года в родильном отделении Уинской ЦРБ пьяная медсестра перепутала новорожденных, и Язиля Калимова вернулась домой с чужим ребенком. Когда же сыну исполнилось три года, Язиля узнала о подмене, узнала и... Нет, она не бросилась искать пропавшего родного сына, не поделилась ошеломляющей новостью ни с мужем, ни с любимыми сестрами, она молчала, боясь травмировать детей, молчала почти двадцать лет, пока не решила, что ее сыновья — и кровный, и воспитанный ею — достаточно повзрослели, чтобы узнать правду о своем рождении. Язиля одна в собственном сердце выстрадала эту тайну, ни на кого не перекладывая ответственность, удержала удар судьбы, который мог бы покалечить и жизнь, и судьбы перепутанных мальчиков. И не только этот удар удержала, она еще двух детей родила и всех троих на ноги поставила. И семья у Язили Калимовой замечательная, и дом уютный, и хозяйство — коровы, куры, сад-огород, пчелы — в полном порядке.

А когда Язиля и Мансор Калимовы нашли «потерянного» сына, то эта замечательная женщина объединила в своем любящем сердце и в своем гостеприимном доме породненные судьбой, незнакомые друг другу семьи — татарскую и русскую. Эти семьи помимо их воли и желания оказались вовлеченными в геополитический и исторический контексты, обозначенные в авторском предисловии к фильму. Православный храм, построенный в начале XVII века, вот уже более четырех столетий уживается с татарскими и финно-угорскими топонимами — река Уя, село Орда, в котором мирно соседствуют представители разных национальностей.

Сама по себе экранная история, рассказанная Павлом Печенкиным, наполнена метафоричной многозначностью, не говоря уже о том, что и случилась она очень «ко времени». Однако фильм распадается на части, как будто автор никак не может выбрать из материала нужные куски и на всякий случай монтирует все подряд. Неоправданно длинное застолье, во время которого герои вынужденно позируют перед камерой, долгие портретные планы сыновей Язили, их совершенно ненужные «игровые» попытки изобразить дружбу, обрывочные — ни уму, ни сердцу — сведения о русской семье — все это привносит в стилистику картины сериальную эстетику, совершенно не оправданную, так как ни один из этих «побочных» кинематографических ходов не развивается. Правда, если представить себе этот фильм как часть телевизионной программы — ведь очевидно, что зрители увидят его только по телевизору, — то стилистические и смысловые промахи перестанут быть столь очевидными. И все-таки телевизи-

«Извините, что живу», режиссер А.Погребной

онная планка не должна определять документальную поэтику, тем более в картине одного из лучших современных документалистов.

Рассказывая историю своей героини Веры Казаковой, Алексей Погребной предлагает вариант решения самых трудных проблем документального кино: насколько автор имеет право приблизиться к герою, как, оставаясь достоверным, не нарушить сложную систему нравственных, этических и эстетических запретов? Заметим, что в современной документалистике появился новый способ работы с материалом, когда все эти проблемы просто игнорируются и снимается так называемое «реальное кино», то есть мы имеем дело с коллективным вуайеризмом, возведенным в ранг искусства.

Первые кадры картины «Извините, что живу» — через окошко деревенской избы камера смотрит в ночное небо, по которому в призрачном сиянии одиноко плывет луна, — сопровождаются мелодичными звуками женского голоса, поющего под гитару песню Высоцкого «Я несла свою беду...». Героиня фильма Вера Казакова говорит: «Музыка — мое спасение». За ее спиной на книжных полках старенький «Аккорд» и пластинки, самые разные — джаз, французский шансон, классика. Музыка — это ее мечты, ниточка, связывающая ее с далеким миром, которого она никогда не видела. Так случилось, что жизнь Веры началась с трагедии: из-за неудачного родовспоможения — четыре вывиха тазобедренного сустава. Девочка, которую природа одарила умом, творческими талантами и красотой — большие широко расставленные глаза, густые вьющиеся волосы, нежный овал лица, — оказалась физически неполноценной, обреченной всю жизнь превозмогать боль, сопровождающую практически каждое ее движение. Но дело, конечно, не только в изнурительном постоянстве физических страданий. Вера — калека: тело взрослой женщины и не выросшие из-за болезни ноги. Поэтому и ростом она с восьмилетнего ребенка, и ходить ей тяжело. Любой бугорок может оказаться непреодолимой преградой. Уж не говоря о том, насколько трудно все время чувствовать себя не такой, как все, постоянно ловить на себе чужие взгляды — не важно, любопытные или сочувствующие. Маленькой девочкой Вера чуть было не погибла под колесами машины, но мать успела в последний момент схватить ее за капюшон и оттащить. «А жаль!» — вздыхает Вера вслед воспоминанию. И в этом коротком восклицании, которое режиссер выделяет долгим портретным планом молчащей героини, сконцентрировано столько боли и страдания, что никаких дополнительных объяснений не нужно.

В начале фильма Вера сидит за столом, и только когда мы уже очарованы ее красотой, ее пением, ее доброжелательной манерой разговора, автор решается показать свою героиню во весь рост. Первое впечатление, конечно, шоковое, но оно почти сразу же уходит, так как мы уже успели полюбить Веру — замечательную, умную, добрую, красивую.

Все кадры в фильме срежиссированы, мизансцены продуманы заранее, нет ни одного подсмотренного эпизода — врасплох. По всему очевидно, что героиня соавтор режиссера, за ней последнее слово — что и как снимать. Конечно, оттого что Вера постоянно чувствует присутствие камеры, все время «играет», теряется спонтанная естественность, но в данной ситуации такой способ работы оправдан, так как был, вероятно, единственно возможным.

Темпоритм картины — череда вдохов и выдохов. Вдох — напряжение Вериного рассказа, выдох — деревенский пейзаж, Верино спасение.

В семье Вера была самой младшей, пятой, на старших сестер всегда «смотрела с обожанием». Училась хорошо, хотя ей было «очень и очень непросто». Во-первых, сама дорога до школы уже была тяжелым испытанием, особенно зимой, когда кругом снежные сугробы, во-вторых, в школе надо было быть, как все, например, урок отвечать стоя. «Подцепишься за парту и висишь, урок надо отвечать, а все силы уходят на то, чтобы не упасть», — смеясь, вспоминает Вера. После школы она хотела пойти учиться в институт, иностранные языки изучать. Подала заявление в приемную комиссию и... тяжело заболела, а когда поправилась, в очередной раз мужественно преодолев свой тяжелый недуг, на дворе уже была глубокая осень, и родители уговорили ее получить профессию, которая бы хоть как-то кормила. Вера освоила машинопись, работала на торговой базе, уходила позже всех, стыдилась смотреть, как сослуживцы воровали.

Была в ее жизни и любовь, роман продолжался одиннадцать лет, а потом он ушел... «Я его любила, не хотела связывать и совершенно спокойно отпустила. Мы попрощались по-людски. Потом надо было как-то выжить», — видимо, об этом Вере говорить особенно тяжело. Между оконными рамами, расправив черные с загадочным узором крылья, беспомощно бьется бабочка, оказавшаяся в ловушке. На протяжении картины эти кадры повторяются несколько раз, совпадая с очередной драматической кульминацией рассказа.

В один из тяжелых моментов Вера решила уехать в деревню, в которую еще маленькой девочкой приезжала к бабушке и дедушке и о которой вспоминала как о месте, где она «воскресала, приходила в себя». Для кого-то другого отъезд этот был полным безумием, а Вера бросила все и уехала, потому что «хотела жить свою жизнь, а не продиктованную городскими условиями». Почти беспомощная женщина оказалась одна в вымирающей деревне с четырехлетним ребенком на руках. Да, представьте себе, у Веры Казаковой есть сын. Сейчас это симпатичный молодой человек, он уже в институте учится. Врачи отговаривали Веру рожать, уверяли, что это невозможно и опасно. Но она очередной раз доказала свое право быть.

В начале своей деревенской жизни Вера преодолевала все трудности почти в одиночку. Муж — военный — приезжал только раз в две недели. А у Веры хватило сил и мужества не только свою собственную жизнь выстроить так, как она считала нужным, не только сына вырастить, она еще спасла от уничтожения деревню, признанную властями бесперспективной, и лес, предназначенный к вырубке под строительство песчаного карьера. Боролась Вера отчаянно, одна против всего района, так что ей и свет выключали, и угрожали, и пытались выселить. Теперь на месте несостоявшегося карьера молодой лесок — всем на радость. «Как ей это удалось, только она знает и ребенок, и Бог свидетель», — говорит Верин муж, сильный, спокойный, скупой на слова человек. Истории знакомства супругов Казаковых могла бы позавидовать героиня самой романтической мелодрамы. Ошибся человек телефонным номером, случайно разговор завязался, почти случайно попал в незнакомый дом, а оказалось, что там и живет его Царевна-лягушка и что не случайность это была вовсе, а судьба. «Встреча с ней открыла для меня другой мир, духовный, я раньше и не знал...» — явно смущаясь присутствия камеры, объясняет Иван Казаков. Вера же, удостоверившись, что муж ее не слышит, говорит, что хотела бы его отпустить, чтобы он еще успел пожить нормально. «Ну какая я жена?!» — восклицает она, слегка прикрывая лицо руками. И в этих словах нет ни кокетства, ни затаенных комплексов, ни желания покрасоваться собственным благородством.

Какая она жена — судить по фильму невозможно, но вот дом, ею созданный, хоть небольшой и небогатый, зато очень уютный, живой. Книжные полки до потолка, старые кресла и диваны, заботливо укрытые пледами, выбеленная печка, письменный стол со старенькой пишущей машинкой, на которой Вера записывает слова почти ушедшего в небытие вятского говора. У Веры своеобразный литературный талант — она пишет небольшие рассказы, зарисовки деревенской жизни, включая в них вятские слова. На книжных полках соседствуют Пастернак, Хейли, Толстой, Цветаева, Агата Кристи. И когда камера медленно скользит по книжным корешкам, то отчего-то возникает уверенность, что всем этим писателям было бы приятно и по-человечески важно увидеть свои книги в комнате Веры Казаковой. В этом доме нет случайных и лишних вещей, все предметы объединены личностью хозяев и как будто образуют магический круг, убежище, в котором живут достойно, без трагического заламывания рук и риторических вопросов, обращенных в пространство. Вера Казакова вопросы собственного бытия в первую очередь адресует самой себе, она берет на себя ответственность и принимает решения.

Финальные кадры — Вера с мужем возле речки, все дышит покоем погожего летнего дня. Равновесие цветовой гаммы синего с зеленым такое же жизнеутверждающее, как и, несмотря на всю трагедию, общее впечатление от фильма

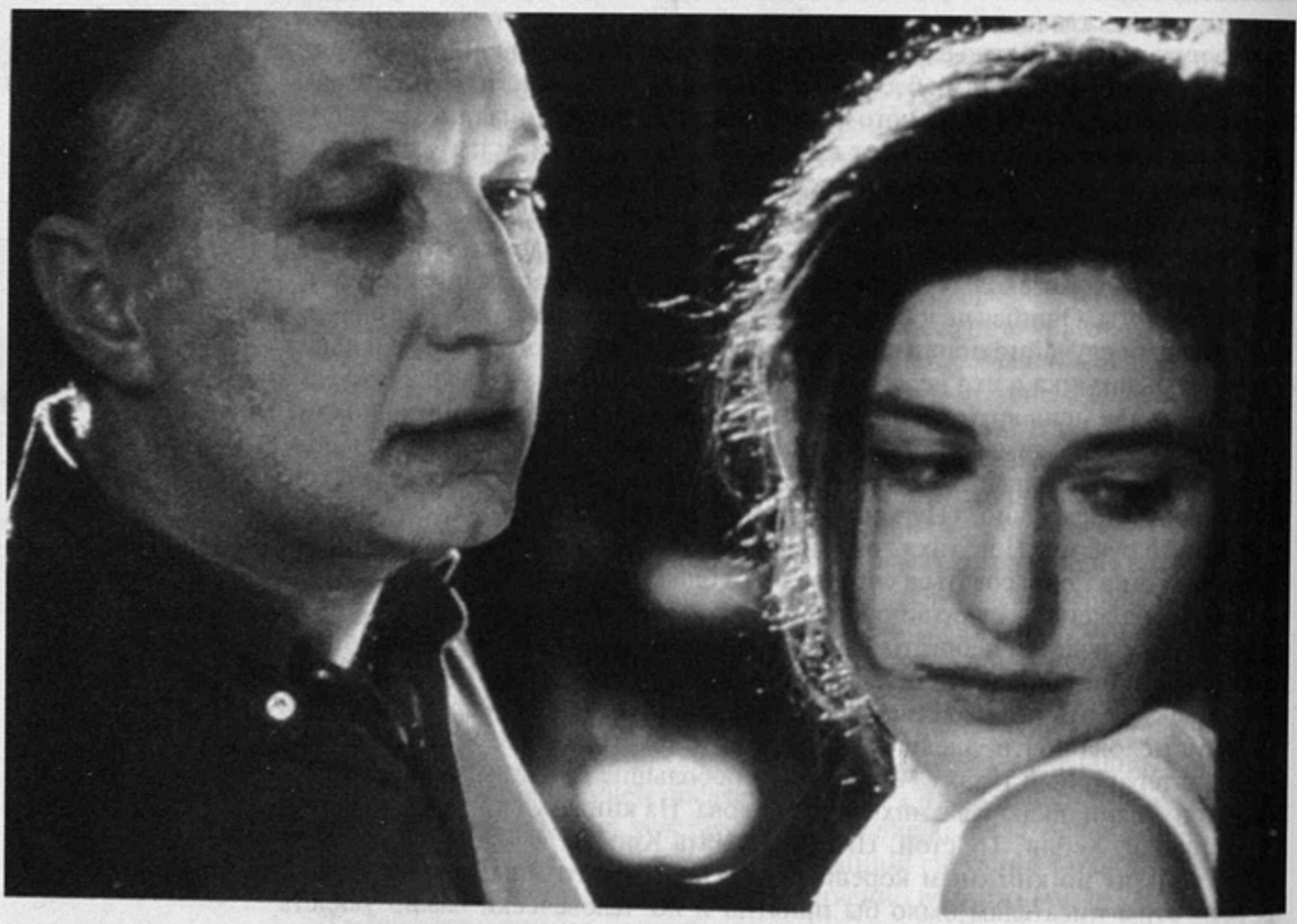
Герой одного из рассказов Рюноскэ Акутагавы метафорически описывал человеческую жизнь как цепь непрестанных душевных и духовных усилий для того, чтобы «научиться оттаивать» на ледяной картине безразличного мира небольшое пространство живой жизни. Все три героини обладают этим так трудно достающимся и таким необходимым умением.

ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН

Культура интим-сервиса и кризис иронии

Любовь означает дарение того, что не имеешь, тому, кто в этом не нуждается.
Жак Лакан

В жизни может случиться разное, но чаще всего не случается ничего.
Мишель Уэльбек



«Романс», режиссер Катрин Брейа

Сорокалетний брюзгливый культурный чиновник Мишель (повествователь и этическая «ось» скандального романа Мишеля Уэльбека «Платформа», обвиняемого в рекламе секс-туризма, антиисламской пропаганде и белом расизме) раздраженно заявляет своей возлюбленной Валери, менеджеру туристической фирмы, что «на Западе сексуальной свободы больше нет». В его безапелляционном суждении вряд ли есть преувеличение. В гедонистической культуре позднего капитализма (или в обществе умеренного социализма, как его называет Уэльбек) интимный опыт нередко подменяется социальными практиками «сохранения себя», с дежурными требованиями профилактики, диеты и гигиены, безопасного секса и экологически чистого питания. Интимные отношения чуть ли не приравниваются к оздоровительному походу в тренажерный зал.

В ситуации сверхобеспеченности человек обречен на одиночество (даже под эгидой внешне безбедной буржуазной семьи). Разобщенность обусловлена

неуклонным стремлением к индивидуальному успеху, быстрому карьерному росту и повышению жизненных стандартов.

В загодя составленный бизнес-план явно будет преступной роскошью включать регулярные встречи с будоражащим объектом желания, требующим слишком много временных затрат. Но если уж современного человека угораздит попасть в ловушку «страсти нежной», то он, будучи даже универсально начитанным всезнайкой, проявляет полнейшую некомпетентность в применении любовных приемов и уловок (того букваря соблазнения, что, по словам Милана Кундеры, был виртуозно освоен представителями европейской «цивилизации чувств»). От лица просвещенного консерватора Уэльбек очерчивает некоторые причины того, почему средний европеец сегодня оказывается неуклюжим растяпой в «науке любви»: «Мы стали холодными, рациональными, мы ставим превыше всего свою индивидуальность и свои права; мы стремимся в первую очередь быть ничем не связанными и независимыми; кроме того, мы озабочены здоровьем и гигиеной».

Удручающий «непрофессионализм» в построении любовных сценариев логически приводит в обществе гедонистического потребления к «профессионализации секса». Ассортимент активно предлагаемых секс-услуг, будь то порнокассеты и журналы, сауны-люкс или VIP-эскорт, неизменно пользуется устойчивым спросом. Оптимальное соотношение цены и качества — вот что в современной культурной мифологии определяет «проект новой интимности».

Безусловно, предлагаемая Уэльбеком рыночная модель интимности имеет хождение только в экономически развитых зонах. Уэльбек называет такую модель авантюрной: она требует постоянной готовности к изменению достигнутого социального уровня, к поиску и тестированию новых, нередко рискованных инициатив, к механическому пополнению репертуара удовольствий. Авантюрная модель вступает в неразрешимый конфликт с моделью фундаменталистской с ее фанатичным или хотя бы уважительным следованием патриархальным устоям. Столкновение это происходит не только в масштабах мировой геополитики между постиндустриальным и арабским миром, но и в западных мегаполисах, где фешенебельные особняки окружены многоэтажными халупами эмигрантской бедноты. И в сознании западного потребителя.

В «Платформе» клинч двух моделей приводит к вполне прогнозируемым результатам, губительным для утопии секс-туризма. Занятые изобретением своего «искусственного рая», персонажи Уэльбека пытаются сделать коммерчески прибыльными клубы отдыха в Таиланде. Развлекательный комплекс становится объектом теракта, устроенного фанатиками-исламистами.

Любовники-жертвы Уэльбека в чем-то сродни «криминальным любовникам» Франсуа Озона. Те и другие осознанно нарушают социальные табу (например, хартию этического туризма), доказывая, что запреты на сексуальную откровенность являются следствием сокровенной непристойности самой власти.

У фундаменталистской модели, сторонники которой отстаивали (с бомбой в руках) консервативные и реставрационные ценности, по мнению Уэльбека, будущего нет. Но и у авантюрной модели будущее, прямо скажем, не особо блестящее. Ведь неоколониальная политика секс-эксплуатации, проповедуемая Уэльбеком, оборачивается неуправляемым поведением выходцев из экономически бедствующих регионов уже внутри самих европейских городов.

«Платформа» Уэльбека одновремено и восхваление культуры интим-сервиса, и язвительная критика ее, подчас не оставляющая камня на камне от манящей утопии репрессивного гедонизма (красноречивым образцом коей выступает «Пляж» Дэнни Бойла по роману Алекса Гартленда). Другое дело, что в романах Уэльбека неприкрыто заявляет о себе этика сорокалетнего гетеросексуального мужчины со всеми его расовыми и этническими предубеждениями, претензиями на эмоциональную чистоту и сентиментальную искренность (приводящими только к обнаружению цинично замаскированных властных притязаний). В ином ракурсе «сексуальное бремя белого человека» предстает в женском французском кино, в фильмах Катрин Брейа, Клер Дени, Вирджинии Вагон. Здесь гендерная специфика взгляда позволяет расставить неутешительные идеологические акценты, преобладающие у Уэльбека.

Что подкупает и настораживает в «проекте новой интимности», так это аб-

солютная, жесткая и трезвая серьезность, отсутствие смягчающей иронии по отношению к своему любовному приключению. Постмодернистское ви́дение амбивалентной сексуальности с обязательным ироническим ускользанием от предмета влечения, с карнавальной сменой культурных масок, с пародийными цитатами и театрализованной бутафорией (чем, например, обрамлены любовные интриги у Пьера Паоло Пазолини, Кена Рассела, Дерека Джармена, Питера Гринуэя, Салли Поттер и других) сейчас однозначно отвергается и претит современному пониманию интимности. Маскараду, гротеску, буффонаде здесь нет места. Чересчур серьезный подход к себе вовсе не следствие культурного взросления, скорее, наоборот, признак регресса, возврата к более ранней стадии психического развития.

В «Платформе» Мишель периодически пытается понять, почему Валери, перспективная сотрудница турагентства, предпочла его, неказистого клерка, не радеющего о служебной репутации и социальном престиже. Ведь он не сделал ни малейшего усилия для ее соблазнения. В этом-то и секрет. Валери привлекает нехватка у Мишеля иронии, инструмента, незаменимого для опытного Каза-

«Романс», режиссер Катрин Брейа

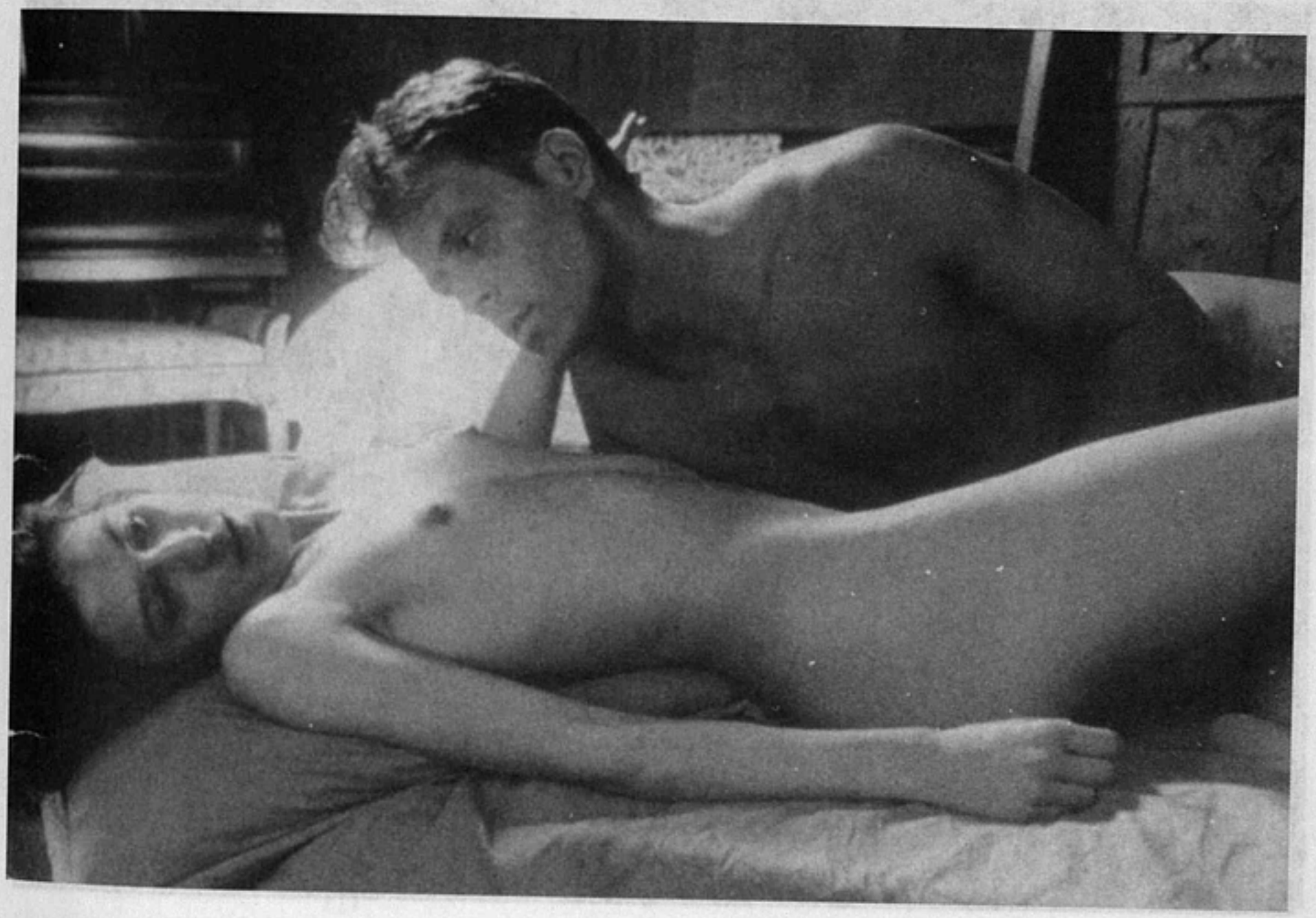
новы. И Стендаль, говоря о «кристаллизации» чувства в книге «О любви», и Шарль Бодлер, предлагая эстетический принцип романтической иронии, и Сёрен Кьеркегор в «Дневнике соблазнителя», изобличая демонические стратегии обаятельного жуира, связывали соблазнение с выверенной иронической позой. Упразднение иронии парадоксально оборачивается не сближением, а разъединением любящих.

Ролевая инверсия мужского/женского в современном кинематографе становится неизменным лейтмотивом. Имидж расчетливого соблазнителя переходит к женщине, а мужчине достается удел недоступного нарцисса, объекта длительного завоевания (в «Романсе» Катрин Брейа) или минутной игрушки прихотливого вожделения (таковы подчеркнуто мужественные партнеры, коих «кадрят» в барах героини «Трахни меня» Корали и Виржини Депант).

Перераспределение эротических амплуа, по мнению Ролана Барта, вообще свойственно современному мифу о страстной любви, где «восхищающий ничего не желает, ничего не делает, он неподвижен как образ, а истинным объектом

умыкания является восхищаемый объект». Мари (Каролин Дюсе) из «Романса» домогается телесной любви Поля (Сагамуро Стевенин), ею же сакрализованного, превращенного в неподвижный образ и потому бесстрастно отказывающего ей в сексуальном контакте. При этом она предстает настойчивой соблазнительницей, досадно не ознакомленной с техникой иронического (само)обмана. Не заручившись иронической оптикой, она теряет себя — подобно другой Мари (Ан Казан), вынужденной пуститься в адюльтер с афро-американским танцором ради сохранения иллюзорной целостности.

В «Романсе» Мари получает наслаждение в сцене бондажа, когда ее наставник Робер (Франсуа Берлеан) опутывает ее веревками и сковывает наручниками. Тем самым он обозначает траекторию отчаянных метаний Мари в поисках себя, а Брейа будто сводит современный проект интима к разновидности экстремального спорта. Необязательная интрижка Мари с Паоло (Рокко Зиффреди) служит как бы увертюрой к моменту «обретения себя» в мазохистской самоотдаче. По словам Мари, Робер связывал ее физически, но не духовно.



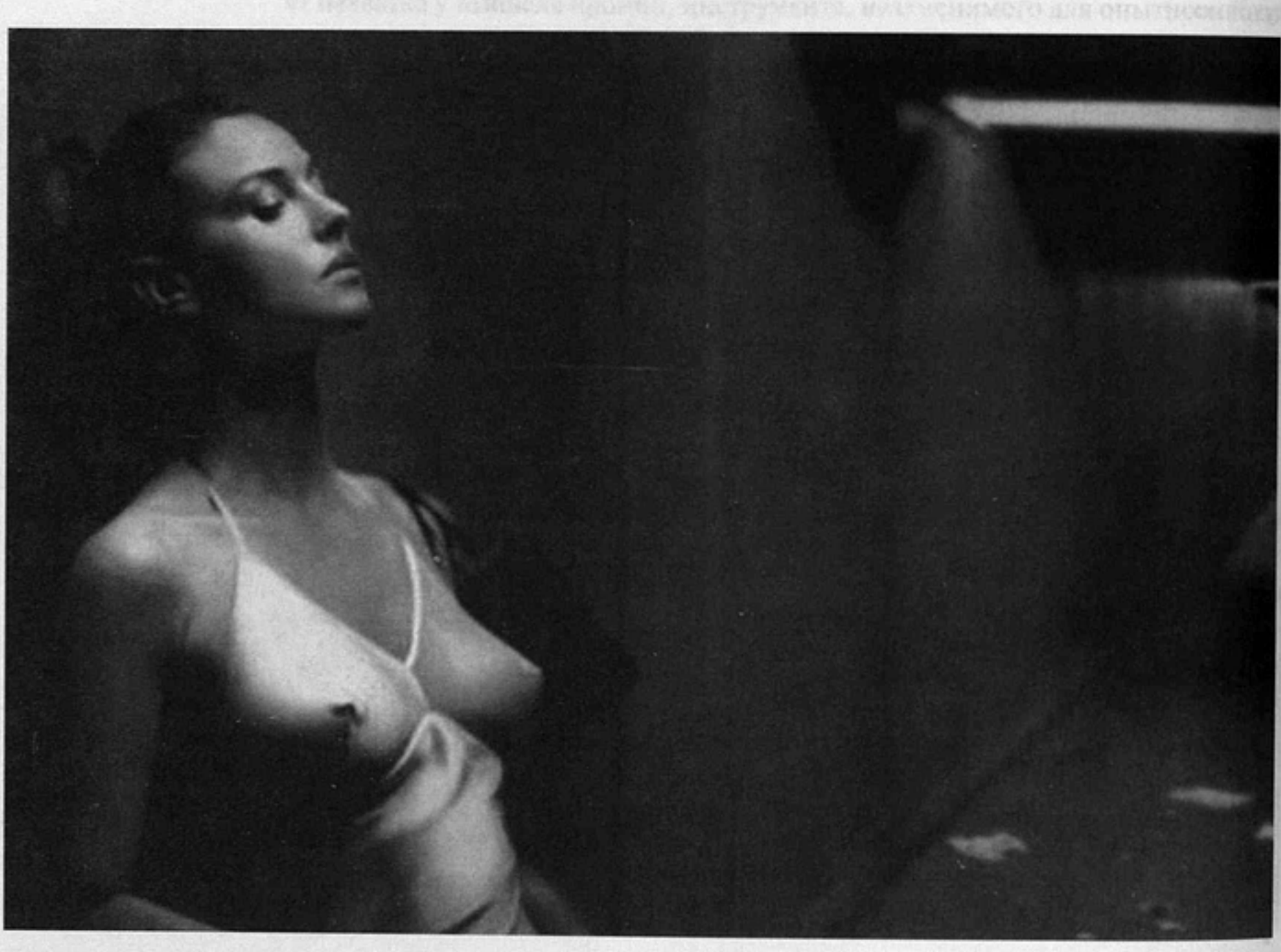
«Романс», режиссер Катрин Брейа

Кризис иронии, утрата умения подтрунивать и насмешничать над собой (любящим и любимым) будто обезоруживают современного человека, делают его беззащитным перед затуханием желания и депрессивными синдромами.

В обществе комфорта и сверхзащищенности герои Брейа и Уэльбека, отказавшись от иронии, оказываются беспомощными перед самыми простыми вещами. Перед страхом биологического старения. Перед грузом негативных воспоминаний. Перед мыслями о том, куда «инвестировать желание», с кем провести ночь или разделить остаток жизни. Эротическая игра, утонченная, куртуазная и, как подмечает Милан Кундера в «Бессмертии», внекоитальная, лишившись иронии, сводится к воспроизведению порнографического образа. Отсюда избыток порноэпизодов в «Романсе» или «Трахни меня». Откровенная картина полового акта (будь то платное соитие в дешевом отеле или грубое, оскорбительное изнасилование на цементном полу) подчеркивает апатию и ледяное равнодушие героини. Она уподобляется безвольному манекену, потакающему мужским инстинктам (или сама становится воинственной носительницей таких

инстинктов). Мнимая покорность Мари, притворившейся проституткой и позволившей незнакомому подонку надругаться над ней на лестничной клетке, или показное самоуничижение героини «Трахни меня» Ману, с холодной безучастностью сносящей издевательства насильника, сопоставимы с фашистской утопией безоговорочного сексуального подчинения, представленной в «Сало» Пазолини, и кардинально отличаются от нее.

В «Сало» привлекательное, вожделенное тело делается механической куклой в руках изощренных либертенов. Путем осквернения, пыток и унижений оно отождествляется с ритуальной жертвой, принесенной Власти и благосклонно принятой ею. В поруганном теле есть нечто от священного, предназначенного на заклание агнца. У Брейа прагматично-серьезное восприятие себя не позволяет Мари считать свое тело святым или порочным, невинным или греховным. Неоднократно повторяя, что их тело — только отверстие, доступное многим мужчинам, героини «женского» кино не обманывают себя завышенными символическими самооценками. Тарифы молодости и красоты в эпоху общепризнанной коммерциализации чувства просчитываются ими убийственно точно.



«Необратимость», режиссер Гаспар Ноэ

Помимо дефицита иронии героинь «женского» кино подчас отличает и катастрофический недостаток воображения. Именно дефицитом воображения героини «Трахни меня» объясняют свои хладнокровные убийства. «Трахни меня» — энергичная, исполненная почти в клиповой манере история двух женщин, Надин (Карен Баш) и Ману (Рафаэлла Андерсон), убивающих то ради мелкого барыша, то из-за импульсивного раздражения, то просто по инерции. Эти героини присваивают себе традиционно слывущий мужским потребительский взгляд на женщину как на предмет символического обмена. При этом они доводят такую логику потребления до абсурда. Беря символический реванш, они обращают на мужчин те потоки агрессивности и желания, что обычно направлены на сексапильную строптивую красотку.

В контексте культурной мифологии их кровавое турне можно прочитать как откат к архаическим корням женской сексуальности. Эта криминальная са-

га позволяет уловить пародийные цитатные переклички с жанровой традицией «роуд муви», а также с «Тельмой и Луизой» Ридли Скотта или «Прирожденными убийцами» Оливера Стоуна. Но она не предполагает сниженного прочтения выявленного в ней опасного диагноза: в современном эмоциональном опыте не хватает конструктивного воображения. Воображения, согласно Ролану Барту, позволяющего установить взаимообмен знаками узнавания, радости или случайности.

Социолог Жиль Липовецки подметил своеобразную «асимметрию» современных представлений о сексуальности: она проявляется в цепочке противоречий, связанных с воззрениями на секс как на искусственно упорядоченную социальную практику. Идеология яппи и политической корректности ратует за социальное равноправие женщин, порицая и наказывая сексуальное домогательство. И одновременно закрепляет за женщиной чистенький образ «рабочей лошадки», пашущей наравне с сильным полом. Потому-то наиболее проницательные представительницы феминистского критициз-

«Необратимость», режиссер Гаспар Ноэ

ма считают навязанный миф о равноправии продуманной уловкой мужского шовинизма.

В 70-е годы обаяние женщины основывалось на ее манипуляции своим обликом за счет превращения в глянцевое, рекламное тело. Но сегодня демократизированный образ подтянутой бизнес-леди (именно такова Мари Кальван, расторопный агент по продаже «Энциклопедии знаний» в «Секрете» Вирджинии Вагон) едва ли позволяет ей воспользоваться традиционной техникой обольщения. Если же современной женщине, обиженно требующей недостающих ей ласки и заботы, придет в голову самой добиваться от мужчин удовлетворения своих прихотей, то уж презрительное клеймо «извращенки» и социальный остракизм ей обеспечены. Эрика, эгоцентричная героиня Изабель Юппер из «Пианистки» Михаэля Ханеке, вручает молодому возлюбленному тетрадку с наставлениями, какими приемами он должен предаваться с ней мазохистским радостям. И оказывается ожесточенно им отвергнутой. Надин, подсевшая на жесткое порно, или Ману, клеящая в баре мускулистых

парней «с обложки», каждая по-своему, протестуют против нового вида подавления, против заточения женщины в готовый образ, клишированный и негероичный.

Столь же нелепо, трогательно и напористо мужские персонажи Уэльбека и Брейа пытаются выбраться из уготовленной им «вилки» между изобилием, царящим на рынке удовольствий, и необоримым сексуальным голодом, который усугублен одиночеством, страхом старения и социальной непризнанностью. Дисбаланс пресыщенности и неудовлетворенности может быть преодолен только в том случае, если между двумя людьми налаживается мостик взаимной симпатии и заботы, по старинке называемый любовью. Но где и в чем выражается любовь в рамках культуры интим-сервиса?

Многие господствовавшие дотоле философские и эстетические модели любви — будь то платоновская концепция любви как восхождения по лестнице прекрасного и обнаружения идеального под оболочкой безобразного, или же предложенная Блаженным Августином трактовка любви-искупления первородного греха или отстаиваемое Жоржем Батаем сопоставление любви с апогеем жертвенного экстаза — сейчас не более чем устаревшие и специфически элитарные представления. Когда интим делается дорогостоящей формой культурного отдыха и досуга, любовь приравнивается к недостижимому дару. О чем и говорится в прозрачном — и герметически темном — афоризме Жака Лакана: «Любовь означает дарение того, что не имеешь, тому, кто в этом не нуждается».

Славой Жижек в статье с эпатажным заголовком «Сексуальных отношений нет» разъясняет этот афоризм на примере ключевого фабульного эпизода из «Короткого фильма о любви» Кшиштофа Кесьлёвского. Почтовый служащий Томек влюбляется в зрелую женщину с говорящим именем Мария Магдалина и во время решающего объяснения на ее вопрос, чего он ждет от нее — простого поцелуя, нежности или сексуального удовлетворения, — твердо отвечает: «Ничего». Жижек комментирует: «Это «ничего» является безошибочной приметой истинной любви. Любящий хочет получить взамен своей страсти «ничто», скрытое в любимой, иначе говоря, то, что больше нее самой, то, чем она не обладает и не владеет, ничто самой любви». Жижек обнаруживает «истинную любовь» в некоем первичном отсутствии (Лакан именует его как Реальное). Такое «ничто» не принадлежит ни одному из любящих, но безостановочно циркулирует между ними (по словам Лакана, «истинная любовь — любовь возвращенная») и, таким образом, мотивирует все символические условности любовной интриги.

Получая от другого то, что тому не принадлежит, любящий не способен конвертировать это «ничто» в материальные ценности и блага. Преподнесенный ему избыточный дар нередко оказывается тревожным или смертельно опасным. Добившись физической близости с Марией, Томек накладывает на себя руки; в «Романсе» Поль, объект безрассудной страсти Мари, погибает от взрыва — убегая из их совместной квартиры, она умышленно оставляет включенными газовые горелки. В отличие от Мари, Поль не взыскует любви, не стремится к недостающему и запрятанному в другом «зиянию», ведь он сам наделен и полон им. Потому-то он и отнекивается от предписанного сценария физической близости, опасаясь растратить то, чем и так владеет. Аскетичное поведение Поля схоже с надменной недоступностью Стефана, отталкивающего влюбленную в него скрипачку Камиллу в фильме Клода Соте «Сердце зимой». Демонстративно пренебрегая символическими правилами любви, Стефан, по замечанию Жижека, служит оплотом социальной нормы, самодостаточным «пустым субъектом».

Наиболее исчерпывающее развитие лакановская теория любви получает в фильме «Интимные сцены» («Секс — это комедия») Катрин Брейа. Жанна (Анн Парийо) пытается срежиссировать любовную мизансцену с участием Актера (Грегуар Колен) и Актрисы (Роксан Мекида). Жанна не печется о правдоподобии или актерском мастерстве, ей надо, чтобы Актер и Актриса просто предъявили то, чего у них нет и в помине, — Реальное любви. Фильм Брейа, возможно, предлагает ключ к парадоксальному прочтению современной интимности: истинная любовь обретается там, где она максимально невозможна...

Газовщик Лионель, сквозной персонаж «Платформы», ненадолго сойдясь с тайской массажисткой Ким, после теракта теряет обе ноги, но умирает счастливым и умиротворенным. Хотя и осознает, что его уцелевшая пассия продолжает заниматься своим ремеслом. Ведь в первый и единственный раз он заполучает в нераздельное владение «реальную любовь» (выражение Уэльбека), обеспечиваемую, по мнению автора, налаженным прейскурантом услад. Пусть притчевая история Лионеля временами выглядит назидательной нотацией, но заложенное в ней моралите приоткрывает важный мотив «расплаты за счастье».

В дидактическом сюжете «Необратимости» Гаспара Ноэ также чувствуется этот мотив: достигнутое счастье мгновенно сопровождается наказанием за отступление от него, между обретением и потерей почти нет временно́й паузы. Построение фабулы (минуты беспечного, идиллического счастья персонажей в обратном временно́м порядке фильма предваряются натуралистической сценой зверского изнасилования) безукоризненно работает на авторскую идеологию: за удовольствия и счастье надо платить.

Камертон «отмщения за счастье» господствует и в «Романсе», где растерянные эскапады Мари будто уготованы ей в виде расплаты за три месяца гармоничной близости с Полем. Или в «Трахни меня», где эмоциональная близость Надин и Ману обрывается с гибелью Ману во время перестрелки в супермаркете.

Когда консервативная революция вытеснила уже ставшую героической легендой революцию сексуальную, когда предлагаемый культурой интим-сервиса ассортимент удовольствий далеко не всегда (точнее, почти никогда) обеспечивает «реальную любовь», остается повторять фразу Уэльбека: «В жизни может случиться разное, но чаще всего не случается ничего». Надин в захолустном мотеле недоуменно обращается к Ману: «Странно, что ничего не происходит». А та еще более удивленно откликается: «Так уж ничего не происходит?» Для современных любящих предельно заполненное событиями настоящее, где на самом деле ничего-не-происходит, и есть единственно комфортная «среда обитания».

Ресурсы осмысления сексуальности еще далеко не исчерпаны, будь она представлена как чрезмерный опыт власти, насилия и саморазрушения или как приют старомодной сентиментальности. И в разговоре о современных техниках переживания близости и интимности не следует игнорировать желчные наблюдения и прогнозы Уэльбека или Брейа.

M E D I A

ИРИНА ПОЛУЭХТОВА

Телеменю: комплексный обед или à la carte?

27 сентября 1990 года председатель Гостелерадио СССР М.Ненашев издал приказ о создании на базе незаполненного эфирного времени III программы ЦТ самостоятельного хозрасчетного вещательного предприятия. Так появилось первое в нашей стране коммерческое телевидение — телеканал 2х2, который не финансировался из госбюджета, а существовал исключительно за счет рекламы. По программному наполнению это было первое у нас свободное от политики и идеологии чисто развлекательное телевидение. С тех пор медийный ландшафт России преобразился до неузнаваемости. Наиболее заметные изменения связаны с увеличением разнообразия программ. Именно в расширении жанровой палитры и возможностей выбора, как показывают данные социологических опросов, люди видят улучшение современного телевидения по сравнению с советским[1].

Действительно, одобренные цензурой программы Центрального телевидения отличались от нынешних коммерческих, как комплексный обед в заводской столовой (первое, второе и компот) от меню хорошего ресторана — здесь аперитивы, закуски холодные и горячие, несколько видов супов и десятки горячих блюд на выбор, десерты, напитки и «гвоздь программы» — спецпредложение от шеф-повара.

Однако внимательный анализ заставляет усомниться в том, в самом ли деле телевизионное меню тянет на *à la carte*? Конечно, это уже не советский общепит. Но есть ли то разнообразие выбора и высокое качество, которое предполагает высококлассный ресторан? Тем более что все телепродукты мы по-прежнему получаем бесплатно. Возможно, мы, хотя и не замечаем этого, попали в обычную забегаловку Fast food и нам, по сути, предлагают пищевой мусор, завернутый в пеструю обертку рекламных роликов?

Телепредложение и телепотребление

Проанализируем меню отечественного ТВ с точки зрения представленности в нем программ различных типов и жанров (см. диаграмму «Жанровая структура телевизионного эфира в России, 2002 год»[2]).

---

[1] Здесь и далее использованы данные социологического исследования «Телевидение глазами телезрителей». Это совместный исследовательский проект аналитического центра «Видео Интернешнл» и ВЦИОМ, представляющий собой ежегодные опросы городского населения России в возрасте старше пятнадцати лет (обьем выборки — 2000 человек). Первое исследование было проведено в 1997 году. Следующие волны проводились регулярно осенью 2000, 2001 и 2002 годов.

[2] В диаграммах используются результаты социологических исследований, основанные на эфирной практике девяти отечественных телеканалов — Первый канал, «Россия», НТВ, ТВЦ, ТВС, СТС, REN TV, ТНТ, «Культура» — в 2002 году.

Жанровая структура телевизионного эфира в России, 2002 год

Самая большая доля эфира отдана кинопоказу (45 процентов времени вещания), причем несколько бóльшая часть приходится на кинофильмы. ТВ как «кинобудка» — отличительная особенность именно нашего телевидения. Такого объема кинопоказа в общедоступном эфире нет в западных странах. К примеру, во Франции его доля в целом на бесплатных каналах составляет всего 26 процентов от общего времени вещания, а собственно кинофильмов — 5 процентов. Их в основном показывают платные киноканалы. У нас же картины, в большом количестве напичканные рекламой, доступны зрителям именно на бесплатных. Можно сказать, что телеменю современного российского телезрителя почти наполовину состоит из кинофильмов и телесериалов. А если добавить еще анимацию и документальные ленты (то есть еще 9 процентов эфира, которые в данном случае попали в категорию «Прочие»), то и более чем наполовину.

Дополнением к этому основному блюду служат развлекательные программы, включающие игры, ток-шоу, юмористические, музыкальные и некоторые другие виды программ (суммарно они занимают в эфире 17 процентов). Примерно поровну представлены традиционная тележурналистика (общественно-политической или гуманитарной направленности) и новости — 9 и 11 процентов.

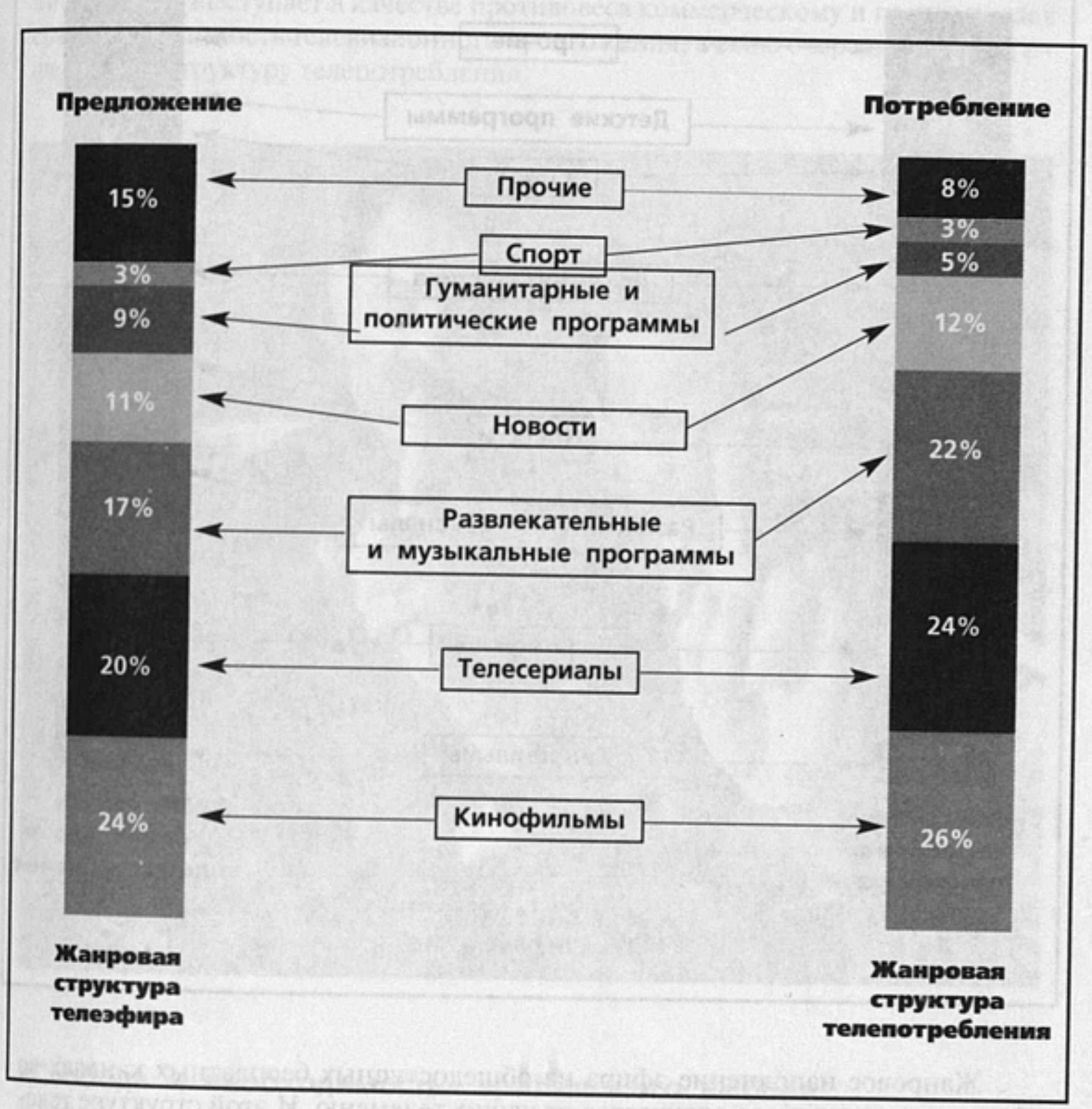
В целом соотношение «легких» жанров (кинопоказ, развлекательные программы, спорт) и «серьезных» (программы информационные, публицистические, просветительские) — примерно 75 к 25. Телевидение все более и более тяготеет к зрелищности. Это проявляется не только в увеличении доли соответствующих форматов в эфире. В развлекательную форму облекаются и «серьезные» — публицистические, информационные — программы (в качестве примера можно привести новостную программу НТВ «Страна и мир»).

Как оценивают это меню телезрители? По данным социологического исследования[3], две трети (67 процентов) городского населения вполне устраивает предлагаемый сегодня телевидением набор телепродуктов. Они так или иначе находят на экране то, что им нужно. Сравнение структуры телевизионного предложения и зрительского телепотребления также обнаруживает их очевид-

[3] «Телевидение глазами телезрителей—2002».

ное соответствие, почти совпадение: время, которое зрители затрачивают на просмотр передач тех или иных типов, в целом соответствует их представленности в эфире (см. диаграмму «Соотношения телевизионного предложения и потребления в России, 2002 год»[4]).

Соотношения телевизионного предложения и потребления в России, 2002 год

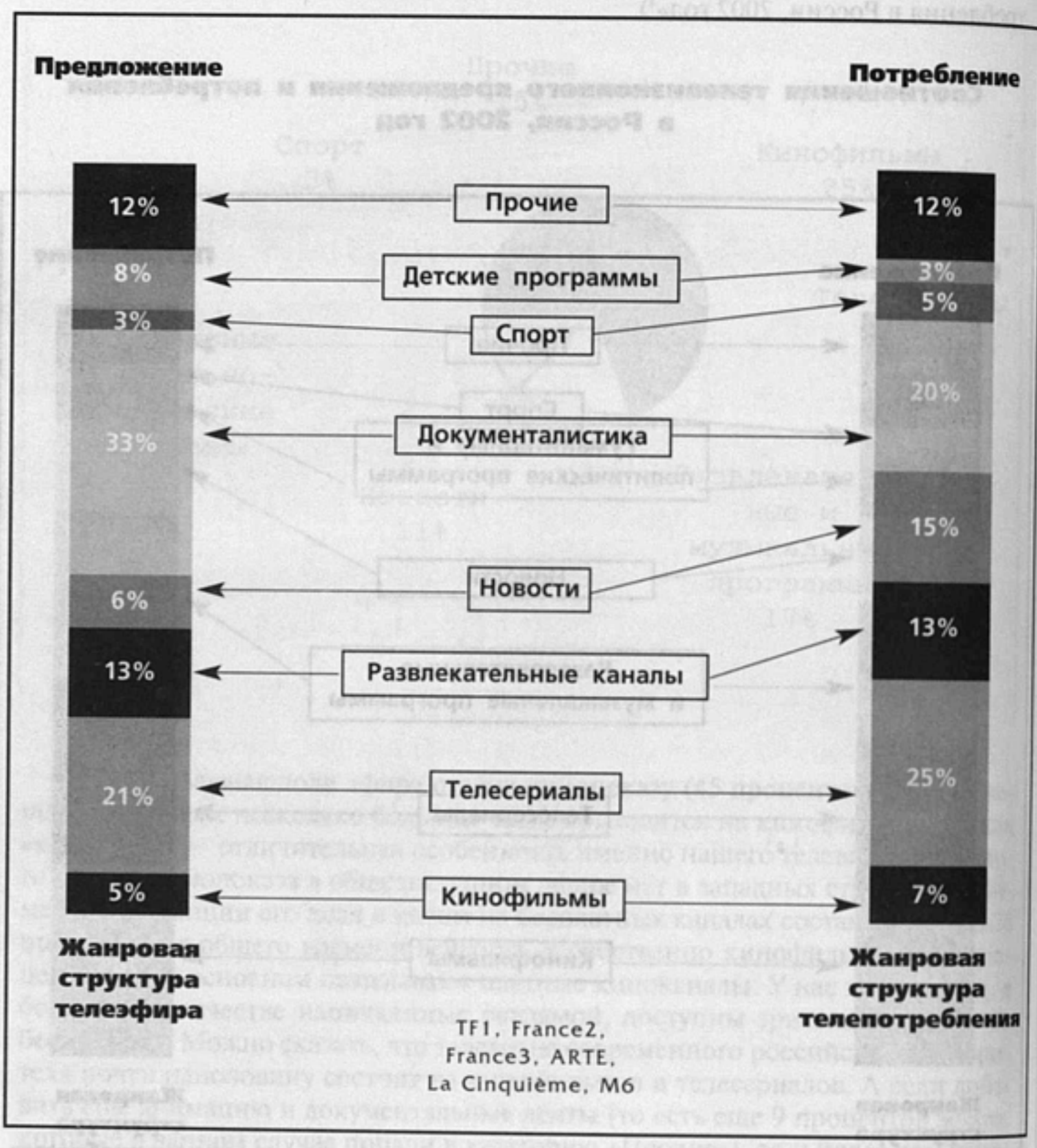


Напрашивается вывод о высокой степени совпадения и соответствия вкусов телевизионщиков и зрителей, спроса и предложения. Телевидение дает зрителям столько, сколько им нужно, и то, что им нужно. Но приведенные данные одновременно позволяют сделать и другой, по сути противоположный вывод: зритель смотрит то, что телевидение ему предлагает, и в тех пропорциях, в каких оно предлагает. Таким образом, телевидение само задает параметры телепотребления, формирует аудиторию, ее ожидания, запросы и предпочтения.

Подтверждением этой мысли служит анализ структуры телепредложения и телепотребления во Франции (см. диаграмму «Соотношения телевизионного предложения и потребления во Франции, 2001 год»).

[4] Предложение — жанровая структура эфира 2002 года девяти телеканалов, являющихся значимыми субъектами отечественного телевизионного рынка.
Потребление — рассчитанное на основе данных электронных измерений телесмотрения среднее время, затрачиваемое зрителями на просмотр передач каждого жанра в 2002 году на девяти телеканалах.

Соотношения телевизионного предложения и потребления во Франции, 2001 год



Жанровое наполнение эфира на общедоступных бесплатных каналах во Франции существенно отличается от наших телеменю. И этой структуре телепредложения в целом соответствует структура телепотребления. Здесь мало кинофильмов, меньше развлекательных программ, но больше, например, объем детского вещания. А самую значительную долю телеэфира (33 процента) занимает группа документальных жанров, названная французами «Magazines Doc.». Это многочисленные программы социальной и гуманитарной направленности, традиционная тележурналистика, которая у нас набирает в лучшем случае 10 процентов. И в телепотреблении французов эта группа программ занимает второе место после сериалов (25 процентов). Обращает на себя внимание также высокий интерес французов к новостным форматам, которые на основных каналах выходят всего два раза в день (в 13.00 и 20.00), а в потреблении занимают значительную долю, так как большинство французов их регулярно смотрят. Надо сказать, что французские новостные программы отличаются от наших прежде всего неполитизированностью, отсутствием официоза и человечностью.

Во Франции иная система социальной организации и функционирования телевещания. Наряду с коммерческим (телеканалы TF1, M6) и платным (Canal+ и другие) телевидением здесь существует мощное общественное ТВ (France 2, France 3, TV5) и культурно-просветительский канал ARTE — уни-

кальный немецко-французский телевизионный проект. Причем соотношение коммерческого и некоммерческого вещания — 60 процентов к 40 (по аудитории). При такой организации телевидение эффективно функционирует не только как бизнес, но и как общественный институт.

Концепция телевидения как «общественного блага» и «общественной услуги», которая лежала в основе европейских моделей социальной организации радио- и телевещания, актуальна в Европе и сегодня. Разрешив развиваться коммерческому телевидению, многие страны сохраняют и общественное телевидение, которое выступает в качестве противовеса коммерческому и поддерживает сбалансированность телевизионного предложения, в свою очередь, формирующего иную структуру телепотребления.

«Городок», «Россия»

«Свобода и необходимость» зрительского выбора

Все наши телеканалы, в том числе государственный, функционируют как коммерческие операторы, существуя за счет рекламы («Культура» — единственное исключение, но один канал с аудиторией меньше 1 процента не может изменить общую ситуацию). В стремлении к массовому охвату населения они формируют свой эфир, опираясь на рейтинги — ориентиры, которые свидетельствуют востребованность у зрителей определенных программ и жанров. Рейтинги показывают, что самую большую аудиторию собирают криминальные сериалы и скандальные шоу, азартные игры с денежными призами, юмористические программы и популярные еще с советских времен концерты с участием звезд эстрады. К примеру, программа «За стеклом» стала абсолютным лидером канала ТВ-6 за все время его существования, а «Окна» на ТНТ собирают аудиторию, практически в два раза большую, чем другие самые рейтинговые программы этого канала. В истории ОРТ (теперь Первого канала) абсолютными лидерами по объему аудитории (с 1999 по 2002 год) стали «Убойная сила» и «Последний герой». На НТВ наибольшую аудиторию собирали и собирают не новости, а «Менты», «Бандитский Петербург», «Агент национальной безопасности», «Гражданин начальник». А в топ-листе канала «Россия» за 2002 год первую позицию занимает «Бригада» (см. таблицу «Лидеры года»).

Лидеры года

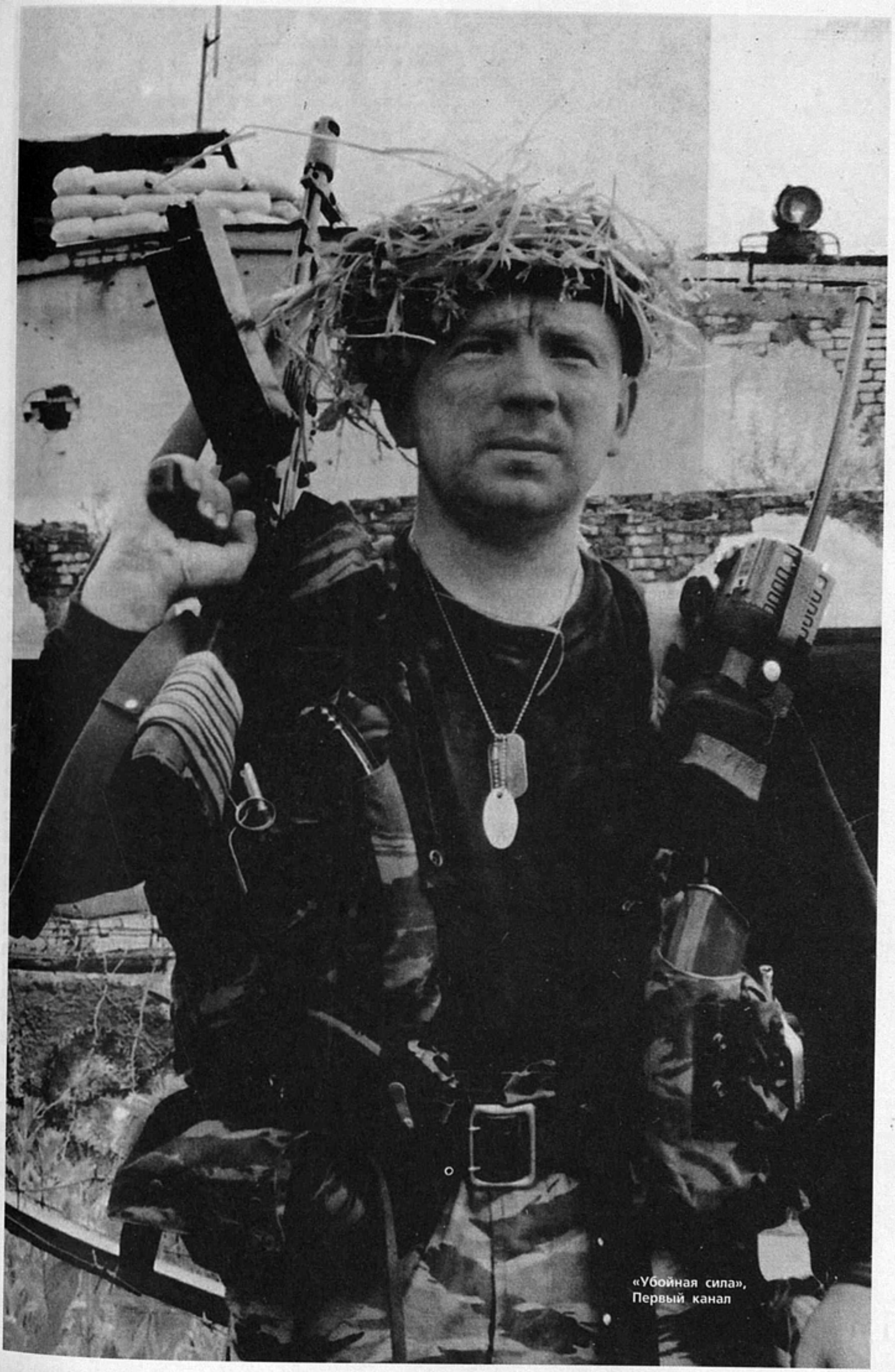
1999		
Канал	**Программа**	**Жанр**
ОРТ	Особенности национальной охоты	Х/ф
ОРТ	Поле чудес	Телеигра
ОРТ	Улицы разбитых фонарей	Сериал
ОРТ	Иван Васильевич меняет профессию	Х/ф
ОРТ	Красотка (США)	Х/ф
ОРТ	Песня—98	Музыка
ОРТ	Во имя любви (Бразилия)	Сериал
ОРТ	Трудная мишень (США)	Х/ф
ОРТ	Смертельная зона (США)	Х/ф
РТР	Неюбилей Михаила Задорнова	Юмор

2000		
Канал	**Программа**	**Жанр**
ОРТ	Убойная сила	Сериал
ОРТ	Новогоднее обращение Президента	Общ.-полит.
НТВ	Бандитский Петербург	Сериал
ОРТ	Михаил Евдокимов и его друзья	Юмор
ОРТ	Приглашает Евгений Петросян	Юмор
РТР	Брат—2	Х/ф
ОРТ	Один дома—2 (США)	Х/ф
ОРТ	Коммандо (США)	Х/ф
ОРТ	Граница. Таежный роман	Сериал
ОРТ	Поле чудес	Телеигра

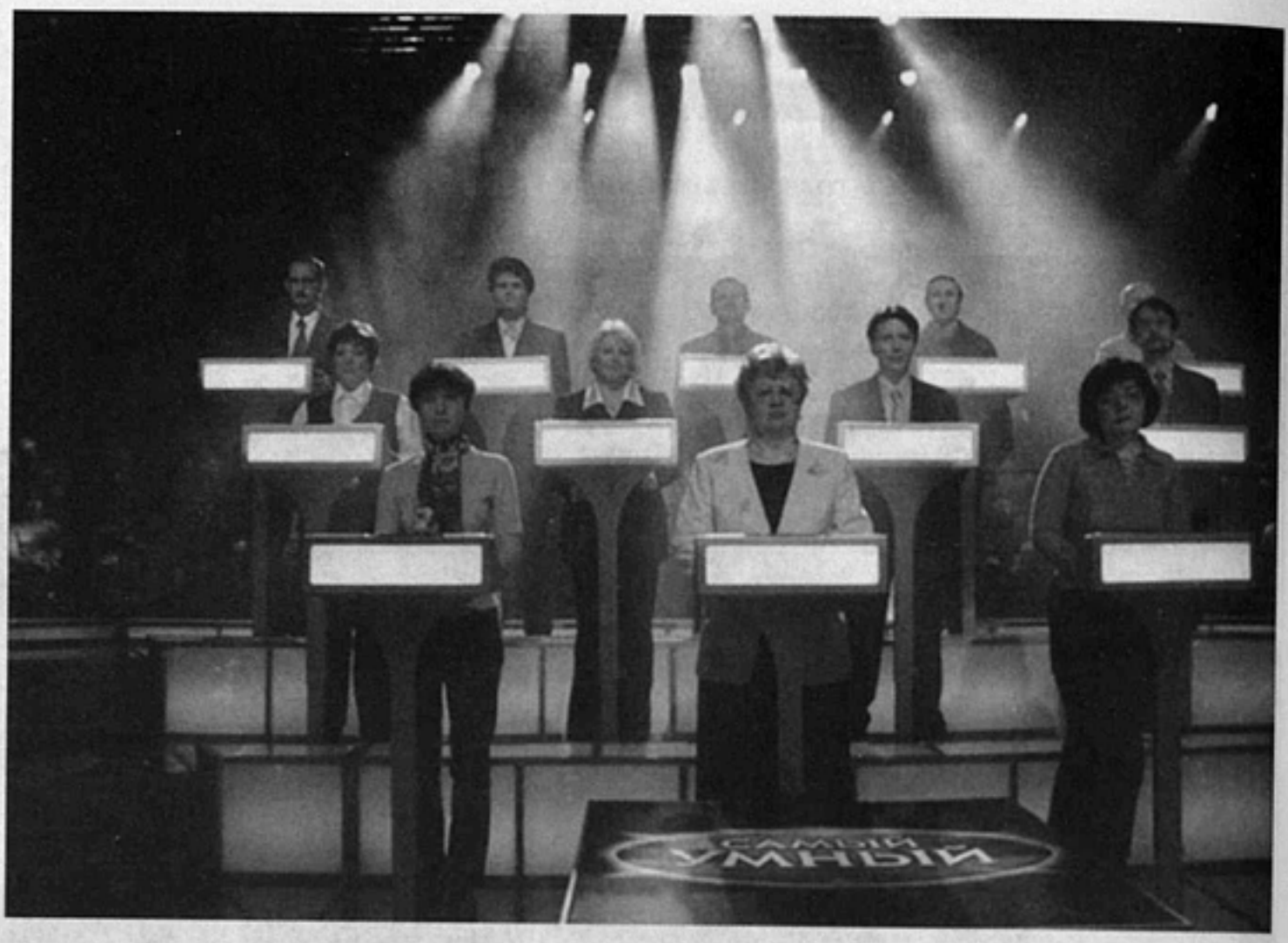
2001		
Канал	**Программа**	**Жанр**
ОРТ	Новогоднее обращение Президента	Общ.-полит.
ОРТ	Убойная сила—2	Сериал
ОРТ	Новогодний вечер на ОРТ	Спецпроект
ОРТ	Красотка (США)	Х/ф
РТР	Аншлаг представляет	Юмор
РТР	Сибирский цирюльник	Х/ф
ОРТ	Последний герой	Real TV
ОРТ	Убойная сила	Сериал
ОРТ	Москва слезам не верит	Х/ф
РТР	Голубой огонек	Спецпроект

2002		
Канал	**Программа**	**Жанр**
ОРТ	Новогоднее обращение Президента	Общ.-полит.
ОРТ	А мне 26! Концерт Максима Галкина	Юмор
ОРТ	Последний герой.	Real TV
ОРТ	Новогодняя ночь 2003 на Первом канале	Спецпроект
ОРТ	Улыбайтесь, господа! Максим Галкин	Юмор
ОРТ	Футбол. Чемпионат мира. Япония — Россия.	Спорт
ОРТ	Кто хочет стать миллионером?	Телеигра
ОРТ	Последний герой. Большая стирка.	Ток-шоу
ОРТ	Спецназ	Сериал
ОРТ	Вам, женщины. Концерт	Музыка

Телеканалы снова и снова делают ставку на проверенные беспроигрышные форматы и жанры, то есть на такие, которые «пипл хавает». Причем по мере ужесточения конкуренции им приходится использовать все более сильные



«Убойная сила»,
Первый канал



«Самый умный», СТС

средства, чтобы привлечь зрительское внимание, вследствие чего в эфире появляются программы, сомнительные с точки зрения общественных ценностей, представлений о морали и социальной ответственности телевидения. При этом оно, телевидение, как бы снимает с себя ответственность, перекладывая ее на зрителей: «Люди хотят это смотреть. У этих программ сумасшедшие рейтинги». Речь о том, что сами зрители — своим выбором, предпочтениями — определяют и формируют фактический телевизионный контент.

Только вот зрители придерживаются противоположной позиции: они (и это фиксируют специальные измерения) осознают несерьезность, развлекательность своего телесмотрения, но ответственность, как правило, возлагают на телевидение: «Нас кормят, мы и едим», «Нас приучили» — или на общество: «У нас криминальное общество, поэтому мы и смотрим, как избавиться от насилия»[5].

Действительно, обладает ли зрительский выбор целенаправленным и осознанным характером? Данные качественных и количественных исследований заставляют в этом усомниться. В повседневной жизни россияне потребляют ту телепродукцию, к которой они привыкли. Привычка вообще едва ли не главная характеристика в области телесмотрения, телевкусов и телепредпочтений, определяющая поведение большинства. Учтем и установку на пассивные, энергосберегающие, не требующие дополнительных интеллектуальных и физических усилий виды деятельности, которые преобладают сегодня в сфере досуга. По данным социологов, из 145 его видов, которые сегодня можно выбрать в Москве, самый распространенный — сидеть у телевизора.

Легкость и бесплатность доступа к телеэфиру, отсутствие необходимости предпринимать для телепросмотра какие-то специальные действия, идти на дополнительные затраты (времени, денег, усилий), а также простота и незамысловатость телевизионного языка повышают рейтинг телевизора в ряду досуговых предпочтений. Однако и здесь действует та же пассивная установка, тот же энергосберегающий, если не сказать ленивый, подход, определяющий в том числе и выбор программ для просмотра. По результатам фокус-групп, желание *расслабиться, переключить внимание, отвлечься от проблем, отдохнуть после работы* является основной установкой современных зрителей.

Если говорить о вкусовых ожиданиях, критериях оценок и предпочтениях

[5] Результаты серии фокус-групп, проведенных Отделом исследований аудитории телеканала «Россия» (автор и руководитель исследований — Кира Богословская).

«Утро с Киркоровым», СТС

массовой аудитории, то они самим же телевидением и обеспечены. Предложение последних лет сформировало у постоянных зрителей ТВ (прежде всего у их количественного и социально пассивного большинства, наиболее зависимого от телевидения как источника информации и средства развлечения) привычку и преимущественный интерес к реакционному зрелищу, сулящему эскапизм и компенсацию, эксплуатирующему разного рода человеческие страсти. Повседневным телемиром этих зрителей стали ежедневные новости, отечественные сериалы, телеигры (особенно азартные, с крупными денежными призами), скандальные и «реальные» шоу, криминальные происшествия, мелодраматические программы с их образами для идентичности (проблем, трудностей, относительных успехов) для мужчин и женщин в текущей жизни и бытовом самоопределении. Чем выше удельный вес подобного телематериала, тем более высоки рейтинги, более позитивны оценки каналов. Абсолютное большинство зрителей составляет сегодня примерно две трети городского населения, объединяет старшие, менее образованные группы (это наиболее многочисленная и постоянная аудитория, зависимая от телевидения в информационном, ценностном, идеологическом плане) и сравнительно более молодые контингенты, периферийные по объему и характеру ресурсов, по типу ориентаций. Для них характерны сравнительно низкий уровень образования, малый объем собственного символического капитала и потому зависимость от более доступного и более дешевого ТВ[6]. Но самое главное: теперь именно эта «телемасса», сформированная предложением последних лет, диктует свои правила игры и в значительной степени обусловливает воспроизводство телевизионного контента по своему образу и подобию. При этом сегодняшняя ориентация на менее квалифицированную молодежь («подростковость», если говорить о характере опыта и типе ее ориентаций, стремлении к развлечениям и острым ощущениям), формирование у нее «телезависимости» обеспечивает с помощью постоянного повторения воспроизводимость и завтра тех же самых образцов. И тех же самых зрителей, лишь стареющих год за годом.

[6] «Телевидение глазами телезрителей—2002».

О П Ы Т

Валерий
Огородников

ВАЛЕРИЙ ОГОРОДНИКОВ:

«Режиссер — это не профессия»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ТАМАРА СЕРГЕЕВА

Тамара Сергеева. Одно из знамений постперестроечного кино: режиссеры, чтобы обрести определенную независимость, стали организовывать собственные студии. Появилась такая и у вас...

Валерий Огородников. Да, она называется «ДАРФИЛЬМ». Создали мы ее в 1994 году, когда в экономике России только начало штормить, а граждан уже изрядно подташнивало...

Т.Сергеева. Красивое название.

В.Огородников. Набоков виноват! «Дар» — один из моих любимых романов. Чтение запрещенного Набокова переросло неожиданно в увлечение. Будучи в Германии, я по заказу «Schaubuhne» сделал инсценировку по роману «Приглашение на казнь» (хотя зарок дал: с великими текстами — на расстоянии, тем более с любимыми). К сожалению, ушел из театра Петер Штайн, и «проэкт» (модное слово!) похоронили. Потом он неожиданно оказался в Дармштадте (заметьте, тот же *дар — Дармштадт*). Благодаря энергии и усилиям Ханса Вальтера Кляйна, актера местного театра, который прочитал где-то мою инсценировку, я приехал в театр, и закипела работа... Целый год мы делали с ним Цинцината. Все было почти готово — с замечательным художником Эрнстом Хайденбрехтом мы добрались аж до макета. Миша Завьялов и Катя Шапциц, бывшие солисты Мариинского, обещали приехать из Бонна, «сплясать» два спектакля — па-де-де из «Дон Кихота», этакий балетный дивертисмент, устроенный палачом мсье Пьером в честь приговоренного к отсечению головы Цинцината... Эдисон Денисов в Париже писал музыку, плюс замечательный актерский ансамбль, плюс католический карнавал... Нашу премьеру 8—9 февраля 1995 года мы хотели посвятить Мейерхольду.

И надеюсь все-таки закончить документальный фильм «Solus Rex» о Набокове, но пока не нашел письма Веры к мужу, а для моего замысла они очень важны. Да еще возникли проблемы с авторскими правами...

Т.Сергеева. Это проекты незавершенные, хотелось бы услышать о том, что вы успели сделать.

В.Огородников. В 1999 году был «Барак» — эпический фильм, односерийный для большого экрана и четырехсерийный в телеварианте. Это первое для меня прямое и агрессивное столкновение с телевидением напоминало крупную сделку на бирже. На телевидении знали, чего хотят от меня, а я знал, что мне надо от них. Сделка. Правда, про биржу только сейчас понял. А тогда все было мило, пристойно, определенно...

Т.Сергеева. «ДАРФИЛЬМ» — студия одного режиссера, как это сейчас модно, или вы намерены привлекать и других постановщиков?

В.Огородников. Пока мы, несомненно, «модная» студия. Надо было с чего-то начинать. Молчать и стоять казалось невозможным и недальновидным. Затопчут... «Барак» — совсем неплохой дебют для крошечного «свечного заводика». Пять главных и первых призов, «Серебряный леопард» в Локарно,

Государственная премия России, три «Ники» — совсем не худо! Но главное — мы работаем. Недавно закончили съемки картины «Красное небо. Черный снег». История создания напоминает «барачную», только аппетиты возросли: восьмисерийный телефильм и двухчасовая версия для экрана. Проект субсидируется Министерством культуры, телеканалом «Россия» и заводом «Магнезит» (город Сатка Челябинской области), столетию которого мы и посвящаем наш фильм.

Мой товарищ Сергей Овчаров пробует сделать у нас фильм «Утопия» по мотивам произведений Андрея Платонова. Два документальных фильма законсервированы по разным причинам, но мы собираемся их закончить. Это «Взломщик-2» (сценарий мой, кто будет режиссером, пока не знаю) — о судьбах тех, кто участвовал во «Взломщике» 1987 года, и «Solus Rex», о чем я уже упоминал. В 2002 году в «ДАРФИЛЬМЕ» появился свой театр «Потудань». Спектакль «Невский проспект» по Гоголю (режиссер Руслан Кудашов) завоевал две премии «Золотая маска»: за «Лучший спектакль кукольного театра» и за «Лучшую режиссуру». Вот и все. Для нас это и так «выше крыши».

Т.Сергеева. Вы уже второй раз делаете фильм и его телевизионный вариант. В чем разница между ними? Киноверсия — это новая картина или просто сокращенный сериал?

В.Огородников. Не знаю, что и сказать. Ей-богу, я не понимаю разницу между фильмом «Барак» и телефильмом «Барак» — герои те же, съемочная группа та же, режиссер... Может быть, есть какое-то отличие по форме, по ритму, по размеру, но по идее — нет.

Т.Сергеева. «Красное небо» — снова провинция, снова ретро?

В.Огородников. Действие фильма происходит там же, где снимался «Барак», в городе Сатка, время действия — осень-зима 1943 года. Картина задумывалась давно, лет пятнадцать назад. Тогда были одновременно написаны два сценария — «Красное небо» и «Барак». Начинал их челябинский сценарист Виктор Петров, а потом уже подключился как соавтор и я.

В основе «Красного неба» — повесть новосибирского писателя Василия Коньякова «Не прячьте скрипки в футляры», история пяти одноклассников. Девочка Сима — наложница бандита, который представляется стахановцем. У него есть непримиримый противник — военрук Шатров, который свою войну закончил в 1936 году под Мадридом, где был контужен, а сейчас готовит к новой войне молодых ребят. Девочка ждет ребенка от бандита, но влюблена в одного из этих мальчиков и при этом обещает своим друзьям, уходящим на фронт, что выйдет замуж за того, кто вернется первым, пусть даже искалеченным. Актеров я подбираю по принципу психологической совместимости. Нам ведь бок о бок работать минимум три месяца, стараясь сделать вымышленных героев близкими, родными зрителям. Чувство — будто набираешь новый экипаж для орбитальной космической станции.

Т.Сергеева. Как вам удалось найти актеров на роли молодых ребят?

В.Огородников. Мир меняется, и человек тоже неудержимо меняется, очень трудно найти сегодня в толпе лицо с характерным для того времени выражением. Но, как ни странно, это касается только взрослых, а вот девятнадцати-двадцатилетние ребята оказались похожи на сверстников военного времени. Может быть, потому что, в отличие от нас, чья юность была вполне спокойной, им пришлось пережить великий стресс 90-х.

Т.Сергеева. И как же с ними работалось?

В.Огородников. С каждым по-разному. Но чаще всего — это попытка проявить индивидуальность человека, его характер... Я всегда иду от сути характера исполнителя, и в определенный момент и актер, и неактер играют то, что нужно.

Т.Сергеева. А почему снова Сатка?

В.Огородников. Все дело в нашей нищете. Это в Голливуде для съемок специально строят целые города, но мы себе такое позволить не можем. А Сатка — готовая натурная площадка, все сохранилось таким, каким было и пятьдесят, и шестьдесят лет назад. Мы выбрали пятьдесят три объекта, да каких! Правда, пришлось делать и достройки, что тоже требовало финансовых вложений. Кроме того, для военной картины сегодня трудно найти необходимую технику, например, почти нет двухосных теплушек, мало действующих паровозов. Но сохранилось целое кладбище паровозов. Кстати, страшное зрелище! Когда

«Взломщик»

попадаешь на эти законсервированные стоянки, создается впечатление, что страна, не успев остыть от прошлой войны, готовится к следующей...

Т.Сергеева. В фильм вы вводите хронику. Хотите совместить игровой сюжет и реальный исторический фон?

В.Огородников. Я не делю кино на документальное и игровое. Фильмы можно делить только по способу освоения реальности. Если я просто фиксирую что-то, тогда это хроника, если сначала репетирую, организую снимаемый материал, ставлю в кадр человека, прошу его что-то сделать или сказать, расставляю натюрмортик и только потом фиксирую — тогда это постановочное, игровое кино. Вот и все отличие. С появлением цифры кинопроцесс в бытовом варианте стал доступным для всех желающих. Почти как народная забава — футбол.

Т.Сергеева. Насколько «Красное небо» для вас личный сюжет?

В.Огородников. Насколько он личный для страны, настолько личный и для меня. Так как социум обязательно воздействует на твою судьбу и на все твои поступки, бессознательное стремление к балансу с окружающим миром непременно приведет к тому, что ты будешь «прилагать» себя к политическим событиям и пропускать их через себя.

Причем окружающий мир — это ведь не только сегодняшний день, но и столетие, в котором довелось жить. Пик XX века — начало 40-х. Цивилизация долго поднималась к этому пику, пока, наконец, не был разведен страшный жертвенный очаг под названием «вторая мировая война».

У меня, человека, не испытавшего тягот войны, такое чувство, что она продолжается и закончится только с уходом последних фронтовиков. Когда читаю о войне, всегда думаю: как могли бы существовать мои сверстники в то время? И понимаю, что в этом смысле ничего не меняется. Такое же напряжение, такая же необходимость выживать в экстремальных ситуациях, когда человек должен проявить себя по существу, с полной отдачей. По накалу человеческих страстей прошедшее десятилетие очень похоже на 40-е годы. Между прочим, такими же были 10-е годы. Эти три временны́х островка XX века (1910—1920, 1940—1950, 1990—2000) меня очень увлекают. Если будут силы, я сделаю фильм и о втором десятилетии века, экранизирую «Белую гвардию», например, или Артема Весе-

лого совместно с чудным Гайто Газдановым. В любом случае, это будет фантазия на тему: герои последних пьес Чехова в обстоятельствах «окаянных дней».

Т.Сергеева. Три десятилетия, отмеченные вами, — время колоссальных человеческих испытаний. Но есть же для вас и светлые времена...

В.Огородников. Оттепель! Во многом потому, что на 60-е выпало мое детство. Впечатление от тех лет осталось радостное. Конечно, эту радость создавала и сама атмосфера моего родного дома, моей семьи. Спасибо за это родителям. Род мой — самый обычный русский, с одной стороны — старообрядческий, с другой — полупитерский-полувятский. Одна бабушка родилась под Витебском,

«Бумажные глаза Пришвина»

другая — на Урале в славном роду Шаламовых. А я — в Нижнем Тагиле, маленьком металлургическом городке. В детстве частенько бегал в кинотеатр «Сталь», за десять копеек смотрел все, что выходило на экраны. Разумеется, я и не думал, что когда-нибудь стану режиссером, просто, как и все мальчишки, очень любил кино, оно было, как мороженое, — тем, без чего нельзя обойтись.

А серьезно я увлекся химией, целыми днями пропадал в лаборатории: опыты, опыты, новые соединения... Даже приснилась однажды новая таблица элементов...

Т.Сергеева. Но все-таки, когда пришла пора определяться с профессией, вы выбрали режиссуру.

В.Огородников. Я долго не думал о будущем всерьез. Жизнь в детстве кажется вечной. До первых реальных похорон... А кино представлялось чем-то ярким, необычным, сказочным, оно позволяло быть на виду. Люди с тобой знакомятся, как с космонавтом. Девчонки красивые замирают, когда выдаешь: «Я режиссер!» Приятно. Но потом я понял, что на самом деле режиссер — это не профессия. Профессия — это пекарь, столяр, парикмахер, трубочист, музыкант, инженер... Мама мне всегда говорила: «Все у нас инженеры, и ты должен!» А режиссер — это кто? Зачастую тот, кто добыл деньги и тут же нашел группу, купил сценариста-драмодела или сам накропал чего-нибудь «эдакое» по Сорокину, сунул трубку в зубы и давай щеки надувать, командовать... Артисты играют, оператор снимает, монтажер монтирует, звукооператор озвучивает... А потом можно и в Канны Галльские — призы получать, интервью давать, шампанское пить и тусоваться, тусоваться. А все вокруг: «Иван Саныч, Иван Саныч, просим, умоляем!»

Многих из тех, кто сейчас снимает, я бы не рискнул назвать режиссерами. Разве Сокурова или Ковалова можно поставить рядом с Козинцевым, Германом, Венгеровым, Микаэляном, Овчаровым или тем же Рогожкиным? У них актеры совершенно не играют!

Т.Сергеева. Но при этом есть много других достоинств.

В.Огородников. Да я не говорю, что они снимают плохое кино. Так тоже можно, почему бы и нет? «Люди разные нужны, люди разные важны!» Если они каким-то образом умудряются воздействовать на определенную часть зрителей, их фильмы вполне можно отнести к разряду произведений искусства. Монтируют они что-то свое, ну и пусть себе монтируют. А монтаж, когда владеешь им безукоризненно, позволяет морочить всем голову, заставляя всех окружающих думать, что ты режиссер. Но если актер неубедителен, то и монтаж не поможет. Хотя, наверное, на монтаже и на озвучании можно что-то прикрыть, перетонировать, и, глядишь, роль получилась! Но парадокс в том, что нет плохих актеров в кино, есть сплошь и рядом неправильная или неумелая работа с ними, неточная формула главного события, неверное определение задачи, конфликта... Актеры часто вынуждены заниматься саморежиссурой, потому что наш брат порой толком-то и изъясняться не умеет, хотя и английский у него в порядке, и сам он в порядке... «Играйте, господин артист! Вы что, сценарий не читали?» А основа режиссерского ремесла — работа с актером — остается за семью печатями.

Если же актер после подробного режиссерского анализа начинает проходить сцену, уточнять детали поведения, рисунок, темпоритм, он адаптируется к предлагаемым обстоятельствам, точно выполняет задачу, по-настоящему вживается в роль и — как результат — на экране живет!

Сокурова и Ковалова я назвал бы мастерами атмосферы. И Эйзенштейн был гениальным «механизатором», великим мистификатором в мантии выдающегося клоуна. Первый институт его — Рижский политехнический, а второй — Мейерхольд! Первый же университет Мейерхольда — МХАТ. Первый и единственный.

Т.Сергеева. Да, неожиданное суждение о коллегах...

В.Огородников. Мне Сокурова жалко, честно говоря. Способный он во многих отношениях человек. Добрый малый, но такое впечатление, что он лишен радости жизни, ее счастливых минут. Его хочется обогреть, прижать к груди. Но ведь он никого к себе не допускает. Ковалов — другой. Ковалов — брат, Ковалов — любимый, Ковалов — теплый... Благодаря Олегу, я оказался на «Ленфильме», под его влиянием у меня сформировался определенный взгляд на киноискусство, он научил меня избирательности. Ковалов — редкий аналитик кино, только он зачем-то решил, что надо самому снимать. Замечательно. Попробовал, и туда же, в любимую аналитику! Цивьян, Ямпольский, Кракауэр, Ролан Барт... — вот ряд, в котором я отчетливо его вижу.

Т.Сергеева. Сурово. Значит, и режиссура — не профессия, и признанные мастера — не настоящие режиссеры... Но что тогда фильм? Автопортрет создателя или свободная фантазия? Средство самовыражения, развлечение, а может быть, просто способ заработать себе на жизнь?

В.Огородников. Фильм — это фантазия на тему автопортрета. Да и как от себя уйти? Не уйдешь никуда, как и от судьбы. Но эта фантазия обязательно должна быть интересна широкому зрителю.

Т.Сергеева. Вы сильный человек?

В.Огородников. Думаю, что все, кто достиг определенного уровня в так называемой «режиссуре», сильные, волевые «человеки» с признаками «маниакальной паранойи», испытывающие невероятное напряжение сил, тем более что режиссура — искусство возможного и конкретного. Более того — ясного. Вот такой ядреный набор. Но помните: все должно быть сбалансировано!

Т.Сергеева. Ваш пример идеального баланса? Кто им обладает в полной мере?

В.Огородников. Самураи. Так у Тосиро Мифунэ 24 декабря 1997 года в момент кончины в токийском госпитале (по совпадению — последний день съемок кинофильма «Барак») произошел единовременный (так и хочется сказать «сбалансированный») гармоничный отказ всех систем организма. Он был настоящим самураем. Кстати, за два дня до этого печального события ушел из жизни любимый мной Джорджо Стрелер, настоящий «самурай» мирового театра...

Т.Сергеева. Идеальный человек для вас — самурай. А где же находятся ваши корни? Откуда вы? У кого учились?

В.Огородников. Трудно с ходу назвать имена. Могу сказать, на каких фильмах я плакал и не замечал своих слез. «Долгие проводы» Киры Муратовой и «Евангелие от Матфея» Пазолини. Я их смотрел еще во ВГИКе. Если же говорить, кто

из режиссеров на меня повлиял, то это Жан Виго, Александр Довженко. Несомненно, и Висконти, и Кустурица. Венгеров с его «Рабочим поселком», Герман с фильмом «Двадцать дней без войны», Рене Клер с его «Антрактом» и, конечно, забытый всеми покойный гениальный Аристов с его «Порохом».

Между прочим, Аристов несколько лет работал у Германа вторым режиссером. Вторые режиссеры вообще отдельная тема для разговора. Известно, что в одиночку фильм не сделать, обязательно нужно подобрать помощников-единомышленников. Режиссер должен уметь организовать свой труд. Он ведь еще и директор в прямом смысле этого слова. А еще немножечко композитор — очень важно, как выстраивается звуковой ряд фильма. Музыка — великий пример для подражания. Кинематограф не добился еще подобного совершенства. Композитор поставил несколько точек и уже обозревает вечность. Композиторы по сути своей и есть настоящие режиссеры. Великолепный пример — Бах. С какой простой жесткой ясностью он писал!

Что касается тех, у кого я учился непосредственно, — это Игорь Васильевич Таланкин, сегодня незаслуженно забытый. Мы легко забываем тех, кого когда-то уважали, больше того, сводим с ними старые счеты — у нас страна мстителей: мы мстим по любому поводу, за что угодно и когда угодно. Я же до сих пор искренне восхищаюсь великими картинами Игоря Васильевича — «Дневными звездами» и «Вступлением». Разумеется, и «Сережей», которого он делал вместе с Данелия.

Таланкину — 75! С чем его от всей души и поздравляю. Как было бы неплохо, если бы его ученики сложились, помогли ему собрать деньги, чтобы он смог наконец снять новый фильм. Куросаве же помогали его названые ученики (некто Коппола и некто Спилберг). Почему же мы не можем?!

Т.Сергеева. Самое важное, чему вас учил Таланкин?

В.Огородников. Таланкин — ученик Майи Иосифовны Кнебель и Андрея Дмитриевича Попова — прежде всего, учил нас технологии работы с актерами. Развивал в нас и умение наблюдать, что тоже очень важно. Всему этому научить можно. Но вот собственно режиссуре не научишь.

А на мировоззрение мое во ВГИКе, несомненно, повлияли Мераб Константинович Мамардашвили и Владимир Яковлевич Бахмутский.

Еще — Зиновий Яковлевич Корогодский. Я познакомился с ним уже после ВГИКа, в Ленинграде, и тоже считаю своим учителем. У него гениальное чутье — называю его наитием, — помноженное на великолепные аналитические способности... Как он точно формулирует причину (мотив) в причинно-следственной многофункциональной структуре роли. Мощный, волевой, настоящий композитор от режиссуры...

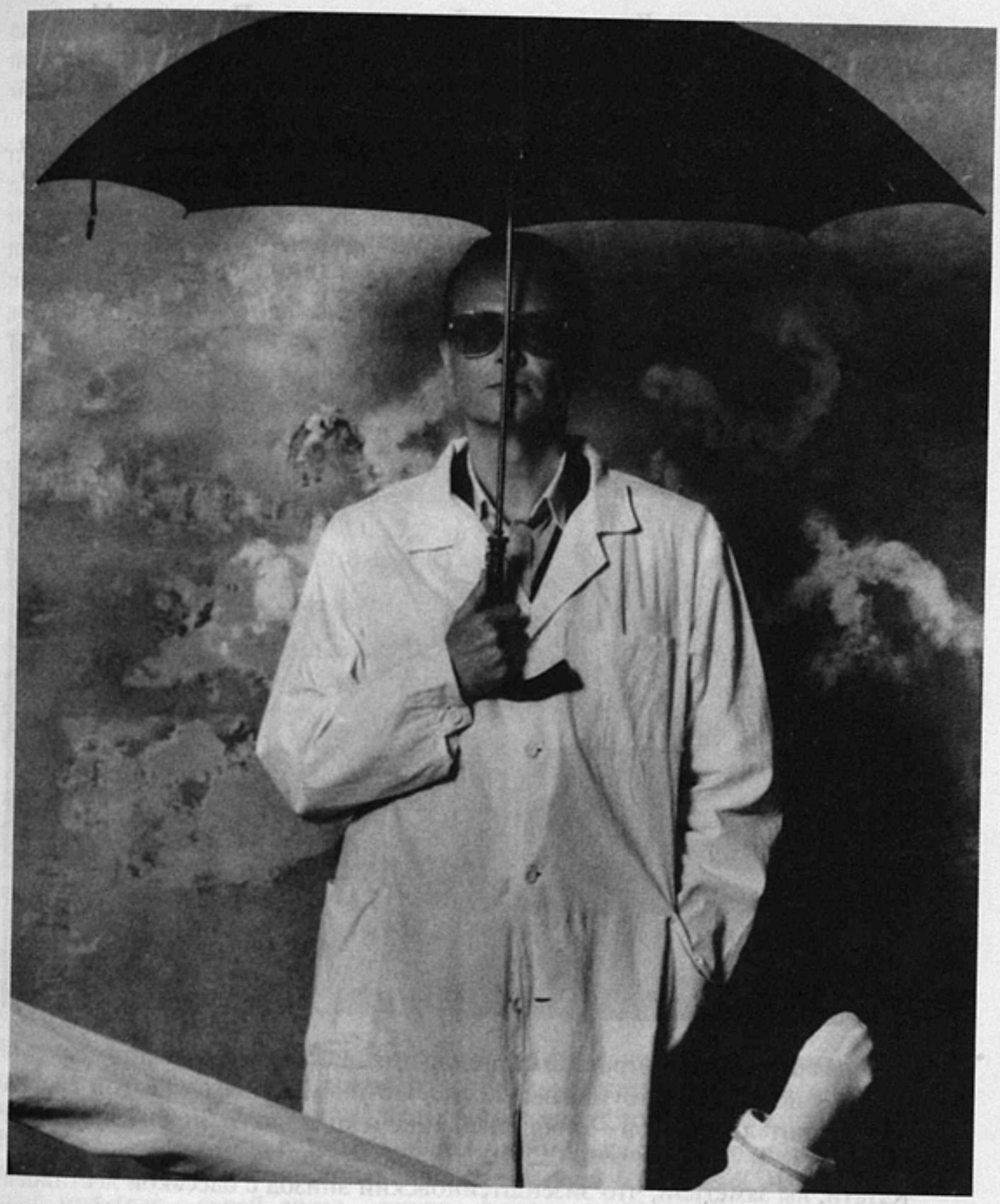
Хочу назвать и незабвенных вожаков нашего студенческого «Современника» в Уральском политехническом институте — покойных Марка Межерицкого-неистового и Константина Медведева-великолепного.

А началось все с простого: «Молодой человек, вы не хотите сыграть у нас главную роль?» Лицо молоденькой девушки убежденно сияло. Так я сыграл Хомо в спектакле Марка Межерицкого «Остров» по «Своему острову» Раймонда Каугвера. Шел 1972-й — расцвет настоящего «Современника», ефремовского.

Т.Сергеева. Ваши картины такие разные. Кто бы мог подумать, что после «Взломщика» будут «Бумажные глаза Пришвина», а после фильма «Опыт бреда любовного очарования» — «Барак». А была ли у вас своя тема, с которой вы шли в кино?

В.Огородников. Между прочим, «Взломщика» я стал снимать потому, что мне не разрешили «Бумажные глаза Пришвина», сказали: «Сделай что-нибудь попроще». Стал думать. И все как-то завертелось... Когда умерла Асанова, которая вместе с Приёмыховым хотела ставить «Взломщика», сценарий предложили мне. Рок-среда тогда казалась мне совершенно чужой, странной, но я решил попробовать: новое, странное — это же интересно! Перезнакомился со всеми известными рок-музыкантами, стал приглашать их на пробы.

Главную роль, как мне сообщили, должен был играть Гребенщиков. Естественно, мы встретились. И встреча эта оставила сложное, тягостное впечатление. Явилась ко мне «дама» в перьях, представилась Борей и после непродолжительной легкомысленной беседы гордо удалилась, отказавшись от предложения сыграть в клипе-пародии на Дэвида Боуи (талантливого, по-моему, человека) с



«Опыт бреда любовного очарования»

песней «Рок-н-ролл мертв, но я еще жив» на английском языке для фильма «Взломщик». А для роли Кости он был просто стар, «суперстар».

Кинчев, Мамонов, Цой, Шевчук — талантливые ребята, но мне нужен был клоун, способный на перевертыши, способный к игре. Я начал актерские пробы, долгие, нудные... Петя Семак, додинский актер, «выкатил» такого «Челентано» из легендарного студенческого спектакля «Все эти звезды» — вся студия сбежалась смотреть. Чудо! Несомненно. Но в результате старшего брата сыграл Константин Кинчев.

Т.Сергеева. Надо же, «Бумажные глаза Пришвина» могли стать вашим дебютом! Чем же так привлекла вас эта история?

В.Огородников. Это очень важный для меня замысел. Все сложилось благодаря Олегу Ковалову, он в то время на «Ленфильме» редактором работал и читал огромное количество сценариев. Непринятые возвращались авторам. Этот сценарий Олег тоже был обязан отправить и отправил (конспирация!), но поскольку решил, что его стоит показать мне, то предупредил автора в Москве: «Когда придет сценарий, надо отдать его Огородникову».

А я тогда был захвачен идеей снять фильм про моего отца. С Юрой Арабовым встречался, мы пытались что-то изобразить на эту тему под названием «Аврал». Посмотрел «Человека из мрамора» Вайды и, поняв, что это история про отца, один к одному (только он был металлургом, чемпионом России по выплавке стали), решил снять что-то подобное. Вскоре отец умер, и все для меня

замкнулось окончательно. Ковалов знал об этом и сказал: «Поедешь в Москву, возьми сценарий у Квирикадзе».

Я поехал в Москву, нашел Ираклия, показал ему мои курсовые, они ему понравились. А мне понравился его сценарий, он как-то удивительно совпал с моими представлениями о временах молодости отца. Стал пробивать заявку, но пришлось все-таки делать «Взломщика», и только когда он буквально полетел по миру, мне разрешили: «Делай, что хочешь».

С «Бумажными глазами» я, как и с «Взломщиком», объехал полмира. Чем они задевали зрителей? Может быть, тем, что там соединились разные мифоло-

На съемках фильма «Барак»

гемы, триллер обернулся игрой? Это фильм-игра. Я даже хочу сделать компьютерную игру по мотивам «Бумажных глаз». Что-нибудь в духе забытой Laterna Magica. Для интеллектуалов — любителей кино и критиков — любителей шарад и ребусов.

Кстати, вы заметили, что эйзенштейновский эпизод с одесской лестницей из «Броненосца» у меня перемонтирован? Это тоже элемент игры! Но в свое время такой вой начался: «Он поднял руку на классика! Ату его!» Ату-ату, и что? Да здравствует Эйзенштейн, великий клоун всех киновремен и кинонародов! Эпизод с Мастером — дружеский шарж, своеобразный апар в сторону великого маэстро.

К сожалению, мой друг Ираклий Квирикадзе был недоволен тем, что я ввел в фильм Сталина. Ираклий хотел, чтобы я его убрал. Я отказался. Тогда он попросил снять из титров свою фамилию, и мы с ним расстались, хотя, мне кажется, я мог бы с ним работать бесконечно. Он бы писал, а я бы снимал... У него всегда есть идеальный для меня материал. Не знаю, как сейчас... Но чувствую, завтра мы снова увидимся, и все будет по-прежнему, наполним бокалы, отбросим печаль, произнесем по светлому и грустному тосту, и так будет всегда...

Т.Сергеева. После «Бумажных глаз», ориентированных на сугубо элитарную аудиторию, вы поставили «Опыт бреда любовного очарования», фильм, который, по-моему, вообще никто не видел.

В.Огородников. Ничего плохого в этом нет. Может, это даже хорошо для фильма — лежать в каком-нибудь «спецхране» и быть недоступным широкой публике в силу своей сугубой экспериментальности.

Во время ретроспективы моих фильмов в Инсбруке в кинотеатр в полном составе прибыла знаменитая альпийская психиатрическая клиника, потом состоялась очень интересная в «предложенных обстоятельствах» дискуссия. В зале просто витал дух доктора Фрейда. Вывод дискуссии после фильмов был ожи-

даемым: «кинотерапия» — как раздел групповой психотерапии — необходима и полезна для каждого сообщества, где возникает «синдром отсутствия необходимого и достаточного консенсуса».

На следующий день меня пригласили в клинику, где на полном серьезе глава клиники доктор N. завел разговор о совместной работе: «Больные в предлагаемых обстоятельствах выполняют определенную роль, и процесс подготовки роли, а тем более ее исполнение помогут больному сориентироваться в пространстве». В воздухе витал дух доктора Морено, знаменитого «психотерапевта», который изобрел «театротерапию». Доктор N. оказался поклонником доктора М. Во что это выльется, неизвестно, но встреча приятно удивила...

Т.Сергеева. А что, все актеры в фильме «Опыт бреда любовного очарования» действительно были больны?

В.Огородников. В какой-то степени да. Почти все, кроме Саши Романцова, Саши Воробьева и Адольфа Кяйса. Но стоп! Дальше начинаются владения непроизнесенной мной «Клятвы Гиппократа». Кстати, вы знаете, что 80 процентов населения земли находится на грани невроза?

Т.Сергеева. А почему вы вообще к этому сюжету обратились?

В.Огородников. Это опять доктор К. — Ковалов виноват. Он мне все говорил: «Ты должен снять римейк фильмов «Кабинет доктора Калигари» и «Последний человек». Потом Олег притащил мне пьесу «Шаги командора» Венички Ерофеева. Поганейшая пьеса, надо сказать. Мат-перемат, просто невозможно. Я не мог это осилить. Но на всякий случай решил позвонить Алексею Петренко, поговорить с ним. Подумал, если он согласится, будем снимать. Слава Богу, Петренко отказался.

Во время подготовки к съемкам я побывал во всех лечебницах города, прошел курсы групповой психотерапии. Увлекся так, что даже хотел в очередной раз поменять профессию, и вдруг, о радость, нашел историю реальных Ромео и Джульетты из сумасшедшего дома с «метастазами» из «Гамлета»: «Но как же жизнь прожить, не полюбив»...

Темы на улице валяются, надо только уметь их разглядеть среди сора. Человек — невероятное, глубокое явление природы, тайна, открывать в нем всякий раз новое (даже если он сумасшедший) можно бесконечно. И бесконечно этому удивляться.

Т.Сергеева. Когда вы говорили о своей семье, то употребили слово, сегодня подзабытое, «род». Проблема рода, национального характера, национальной культуры вас волнует? Это тоже является для вас темой?

В.Огородников. Когда говорят «национальный характер», то обычно имеют в виду либо конкретную национальность, либо целую страну. Я, например, русский, мой друг — еврей, сосед — киргиз. А отец моего друга был власовец. Я расскажу о них и о себе. Будет ли этот рассказ проявлением национального характера? Вообще, разговоры о национальном... биржей попахивают: «Сколько крови такой-то, а кто по национальности мать? Нет? Хм...»

Я понимаю, что такое характер человека, как он участвует в аналитической цепочке «характер — поступок — судьба». Характер может быть трудным, неуступчивым, мягким... Но никогда — национальным. Больше того, разговоры о национальной идее, национальном характере, национальной культуре, нацболах, нацменах и прочих «нац» в нашем многофигурном, национально неоднородном государстве смерти этого государства подобны.

Была она белой, был он черный,
Но пела любовь, наплевав на все...
Когда их сожгли на костре,
Их пепел был одинаково серым...

Не зря человечество совершает невероятные по своему смыслу подспудные и явные попытки создания единого языка, некогда потерянного после известной вавилонской истории. Думаю, что само желание развести нас по «нациям» — от гордыни великой, от невозможности (а может быть, уже неспособности) покаяться. Следовательно, от лукавого.

Т.Сергеева. В «Бараке» вы вывели уникальный тип человека, своего рода «хомо советикус», который может выстоять в любой ситуации, выжить везде где угодно... даже в сортире.

В.Огородников. Я думаю, мы все «хомо советикус», как вы изволили выразить-

ся. Страну проживания большинство не выбирали — просто родились здесь. И любовь наша к «сортирной» теме выстрадана десятилетиями. Ничего не поделаешь, мы все уходим в «навоз», чтобы в очередной раз безропотно облагородить почву для будущих поколений, затаив в себе надежду и веру в будущую Радость...

А вот молодые люди, которым сейчас лет по двадцать, те уже просто «хомо», свободные и независимые от паранойи прошлого. Они-то, надеюсь, и родят поколение, которое начнет нормально жить в богатой, доброй и уважаемой всем миром стране. При условии, конечно, что какой-нибудь антихрист не захочет опять поэкспериментировать на таком лакомом огромном пространстве.

А то, о чем вы говорите, — вопрос не отдельного человека. Это целая мифологема: отдельный человек в коллективе способен возродиться, и в то же время сам коллектив в своем бессознательном движении внутри себя способен заявить о себе как о маленькой общности людей. Мы любим говорить о целой стране, об этносе, о цивилизации, но это все такие глобальные вопросы. А моя работа связана с конкретным человеком, я обрабатываю тот участок, который мне доступен, и называется он «семья», «дом».

Если в обустройстве дома проявляется так называемый национальный характер, значит, и в моих фильмах он есть. Но, мне кажется, про все это могли бы говорить и любой американец, и любой новозеландец. Это мировые проблемы.

Вопрос проявления национального характера — это скорее вопрос проявления человека в конкретных человеческих отношениях. Так я, будучи русским, воспитан в русской патриархальной среде, но закончил немецкую школу, в которой учились дети антифашистов из Германии, среди них в основном были евреи. Но их родной язык — немецкий. Какой национальности эти люди? Сегодня кому-то выгодно стравливать народы. И ситуация на самом деле взрывоопасная, случайно оброненная фраза, как брошенная горящая спичка, может привести к взрыву, подобному тому, что произошел на Ближнем Востоке, где никто не понимает, как выйти из конфликта.

Т.Сергеева. Значит, понятия «дом», «семья» вы определили как основную тему вашего творчества. А что еще для вас важно? К чему вы все время возвращаетесь?

В.Огородников. Вечная свадьба! Как в природе. У Гейне есть стихотворение «Оставь меня». Весна влюблена в Зиму, Лето — в Осень. Вечность соединяется с Природой. Все, что можно окинуть взором, жизнеутверждающе, природа сама по себе амбивалентна и существует в таком немножко легкомысленном состоянии. Все это называется одним словом — «любовь».

Если же речь идет о человеке, то меня интересуют те минуты, когда он счастлив. Как известно, предыдущая минута может быть абсолютно трагической, а следующая — вообще гибельной. Все равно кульминация — это именно минута счастья. Но, утверждая в кульминации, что жизнь прекрасна, я все же не могу обойтись без предыдущей минуты — «трагической» и последующей — «гибельной».

Т.Сергеева. Как это непривычно звучит сегодня. Наше кино предпочло забыть, что жизнь прекрасна, его интересует в основном сломленный, растерявшийся человек, терпящий одно поражение за другим.

В.Огородников. Бесперспективно и преступно снимать кино с подобным героем. Уставший от своих проблем зритель, насмотревшись в кино на сдавшегося перед жизнью человека, сотворит такое, что ни в каком сне не приснится!

Причем режиссер, который снимает подобные фильмы, наверняка сам жить хочет! Это такая парадигма — если ты в своем творчестве отрицаешь жизнь, то, видимо, на самом деле очень ее любишь. При этом важно не буквальное соответствие, важна определенная система памяти. Мы помним то, как нам было плохо, но хотим говорить о том, как нам было хорошо.

У нас сменились приоритеты, появилась определенная свобода в воспроизведении мира, вот и заполонили экран фильмы о сломленном человеке. Но посмотрите: «Последний человек» Мурнау — про сломленного человека. А как здорово! После этого фильма хочется жить! А та же «Шинель»? Разве она не про сломленного человека?

Т.Сергеева. В конце XIX века многие русские писатели искренне считали, что они вышли из «Шинели». Скажешь ли так и о нашем кинематографе? «Маленький человек» ему интересен?

В.Огородников. Скорее, ему интересен средний человек. Думаю, наше кино ближе к Достоевскому или к Толстому, нежели к Гоголю. Гоголь уникален по своей сути, а Достоевский и Толстой принадлежат массе. Ну, и Чехов, конечно. Вот те столпы, которые и снарядили в дорогу XX век. Еще бы я в этот ряд поставил Астафьева с его великими романами о войне, особенно романом «Прокляты и убиты». Названо так от отчаяния. А могло быть названо «Мир и война».

«Красное небо»

Т.Сергеева. Как вы считаете, выплеск агрессии на экран не может спровоцировать агрессию в жизни?

В.Огородников. Дело в том, что агрессию (как и многое другое) в жизни провоцирует не искусство, а смена формаций. Да, кинематограф — идеологический инструмент, но как он будет работать при отсутствии четкой идеологии в самом обществе? Вот все говорят о национальной идее. Утверждают, что она есть у Балабанова. Но это же просто смешно! Если национальная идея начинает формироваться вами, пишущими людьми, и за ней стоит фамилия Балабанов, мне жалко вас и стыдно за нашу страну.

Балабанов, как и все остальные режиссеры, — доморощенный философ. Это естественно, режиссерам не под силу сформулировать национальную идею. Впрочем, никому другому в нашей стране тоже. У нас нет философов, способных говорить о таких вещах. Философия — это все-таки Сократ! А кино, как я уже говорил, чисто идеологический инструмент. Не философский.

Т.Сергеева. И сейчас этот идеологический инструмент вовсю используется в весьма сомнительных целях — воспеваются бандитская вольница, насилие, вседозволенность... Такое чувство, что многих волнует одно — выручить за фильм побольше денег, а каким образом — не важно.

В.Огородников. При этом о настоящей коммерции в кинематографе говорить пока рано. Какой у нас сейчас бизнес в кино? Все в зародыше. Сначала надо построить страну бизнеса, умного, технологичного предпринимательства, для чего в первую очередь следует избавиться от анархии. А как это сделать, если анархия царила у нас всегда? «Анархия — мать порядка». Странно! А кто отец? Да еще такой разброс: в одном месте в современной России — феодализм, в другом — капитализм, в третьем — обыкновенное рабство. Плюс

везде воровство, безнаказанный бандитизм и беспардонное вранье на всех уровнях.

Т.Сергеева. Как думаете, способно ли кино изменить что-то если не в нашей жизни, то хотя бы в нашем сознании? Чувствуется обратная связь?

В.Огородников. Несомненно! Американское кино 30-х годов массы двигало. А советское кино 30-х?! «Чапаев», «Веселые ребята», «Щорс»...

Т.Сергеева. То советское, а современное?

В.Огородников. Для этого нужен прокат и хорошие кинотеатры. Мир развивается, почему нормальный человек должен смотреть фильмы в сараях? Надо строить мультиплексы. Конечно, надо учитывать и то, что зритель всеядный. Ему нужны разные фильмы. Если же режиссеры будут снимать только для себя, у государства никаких денег не хватит. Мы ведь то и дело обращаемся к его помощи. А это стыдно — самовыражаться на деньги налогоплательщика. Да, люди ходят в кино отдыхать. Ничего тут нет плохого, и мы должны это учитывать.

Попробуй, вывернись так, чтобы в жанровой, зрительской картине было заложено что-то высокое. Задача трудная. Тот же Балабанов, например, учитывает конъюнктуру и правильно делает. Но пройдет время, что останется от нас? Об этом тоже стоит думать.

Т.Сергеева. Что вы можете сказать о художественных достоинствах современного российского кино?

В.Огородников. Да я его не смотрю, так, иногда, урывками, по телевизору.

Т.Сергеева. Совсем не смотрите?

В.Огородников. Что там смотреть? Тодоровского?

Т.Сергеева. Не поняла...

В.Огородников. Естественно, я не старшего имею в виду. Старший — гений, ну, что вы! Петр Ефимович... Дай ему Бог!

Т.Сергеева. Что ж, можно справлять поминки по нашему кинематографу?

В.Огородников. Ну почему? Кино живо и даже очень. Главное, чтобы не останавливался процесс.

Т.Сергеева. Все-таки какие-то фильмы вам нравятся? О светлой, хорошей жизни, о которой вы говорили?

В.Огородников. Конечно! Не «Пианистку» же мне смотреть: такие фильмы не дают мне никаких положительных эмоций, не хочу я смотреть на эту героиню. Она не пианистка, а пациентка. Это фильм для психиатров.

Т.Сергеева. И это говорите вы, представитель «ленинградской школы»!

В.Огородников. Да нет такой школы!

Т.Сергеева. Разве? А мы привыкли видеть в продукции «Ленфильма» внутреннее родство: оно проявляется то ли в особом интересе к быту, то ли в трагическом взгляде на жизнь, как у Германа...

В.Огородников. Вы лукавите, когда говорите «ленинградская школа» и тут же называете Германа. Да, Герман — первоклассный мастер, но пусть он создаст то, что делали «старики»...

А что такое школа? Это учителя, ученики. На «Ленфильме» сегодня этого нет. Именно школы нет. Есть собрание людей. Прежний «Ленфильм» — это и Венгеров, и гениальный Козинцев, и фэксы — великие клоуны. Они всегда делали кино смешное, грустное и доброе, но никогда не злое, не профанирующее истинную радость.

Т.Сергеева. Задумывались ли вы о том, что дала вам работа в кино? Что-то в вас изменилось?

В.Огородников. Ничего. Только состарился.

Т.Сергеева. И не жалеете?

В.Огородников. Что прошла жизнь?

Т.Сергеева. Что делали именно то, что делали!

В.Огородников. Нет, я не могу себя упрекнуть. Я не слукавил ни в одном кадре. Под каждым могу подписаться. Мне ведь небезразлично, что я снимаю. Как же иначе жить?

РОМАН ПОЛАНСКИЙ:

«Я стремлюсь все делать как можно проще»

Роман Поланский на съемках фильма «Пианист»

Меня не однажды просили вести режиссерский курс в киношколах США, Польши, в Париже. Но я никогда не соглашался, предпочитая разовые лекции. Я плохой преподаватель, ибо стремлюсь лишь поделиться со студентами некоторыми вещами, которым научился за свою карьеру. К тому же у меня часто складывается впечатление, что слушатели меня не понимают.

У меня самого от учебы сохранились восхитительные воспоминания. Я занимался в Лодзинской киношколе[1], программа была рассчитана на пять лет, и в нее входило множество предметов, которыми можно было манкировать. Но были и те, что нельзя было пропускать, за пропуски могли отчислить. Главным предметом считалась фотография, первые два года учебы практически целиком отводились изучению всех ее особенностей. Важное значение имели просмотры фильмов и их обсуждение. В Польше тогда правили коммунисты, но Киношкола была привилегированным заведением, вероятно, благодаря всем известной фразе Ленина о кино, которая была выгравирована на мраморной доске в нашем вестибюле. Поэтому нам, студентам, многое разрешалось. Школа была

[1] Поланский поступил в киношколу в 1955 году, когда ему было двадцать два года. — *Прим. Studio.*

«Отвращение»

напрямую связана с Синематекой и Польским национальным киноцентром, который получал все картины, выходившие на Западе. Они покупали мало, но смотрели много. И все, что смотрели сами, посылали к нам в школу. В переполненном зале просмотры шли один за другим. Иногда заходил какой-нибудь преподаватель и объявлял: «У третьего курса занятия по фотографии. Все на выход!» Кто-то выходил, их места занимали другие. Посреди школьного здания, в прошлом дворца шерстяного короля, была большая деревянная лестница — она и сейчас существует, — на ступеньках которой мы просиживали часами, споря по поводу того, что видели. Эти просмотры и обсуждения заложили основу моего образования.

Смотря фильмы, можно многому научиться. Но не главному. Нельзя выучить язык, лишь слушая его. Приходит время, когда надо повторить услышанные слова. Это же относится к кино — наступает момент, когда приходится броситься очертя голову в воду.

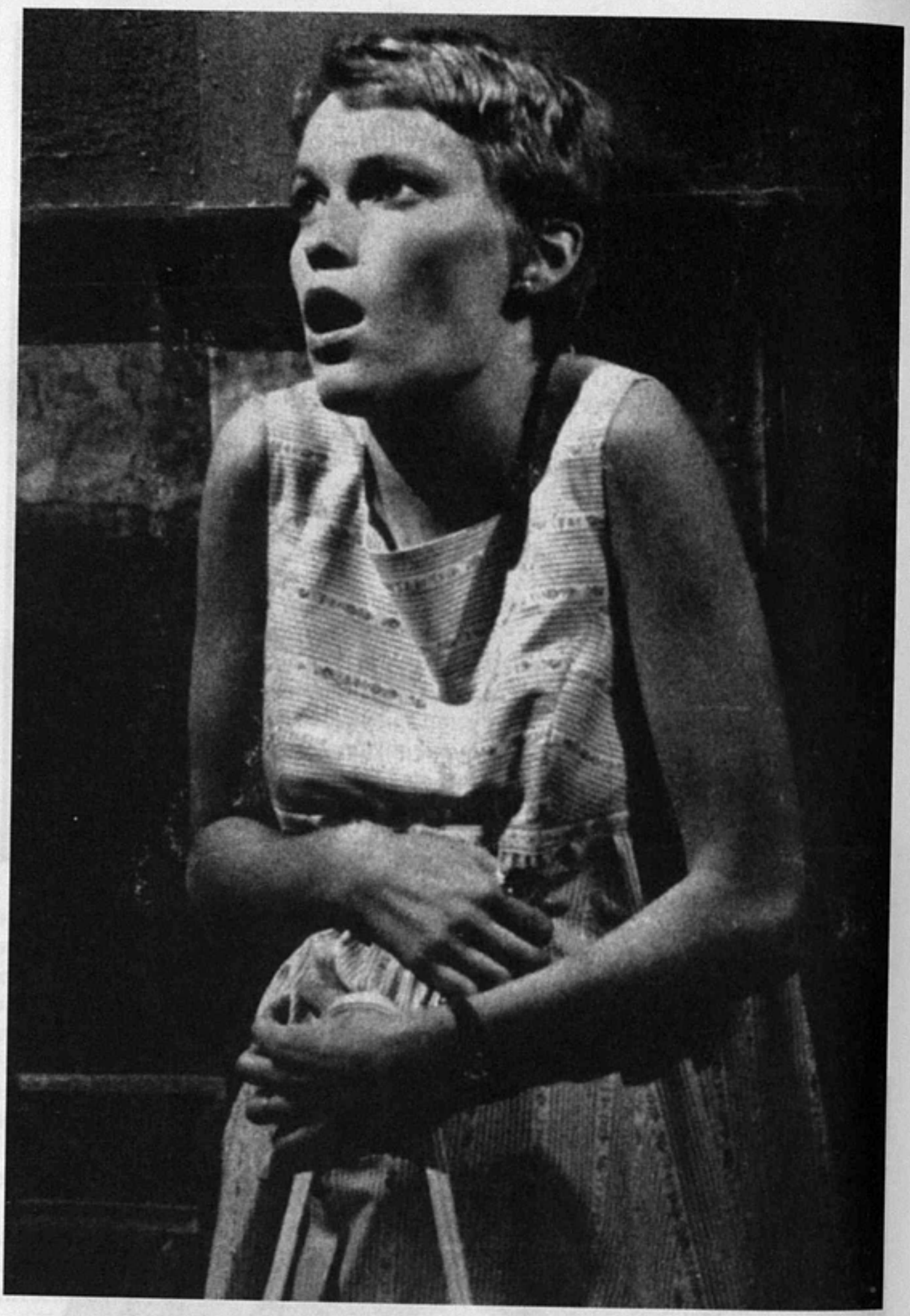
Я из тех режиссеров, которые все время ищут сюжет фильма, не ожидая, когда он придет сам. Часто я так долго и безнадежно ищу, что подчас он действительно... приходит. Иногда просто сам не знаешь, что ищешь. Попробуйте сразу распознать любовь, которая приведет вас к браку. Ситуация с выбором истории для фильма сходная: речь не о том, чтобы провести с женщиной ночь, а о том, чтобы найти кого-то, на ком готов жениться. Я более или менее понимаю, что мне надо, но не всегда могу это ухватить. Я много лет искал сюжет для фильма, который мог бы снять в Польше, и им наконец оказался «Пианист». После своей первой картины «Нож в воде» я почти сорок лет ждал такой возможности, мечтая рассказать о своем детстве, о войне, о послевоенной жизни. Но мне не хотелось снимать автобиографический фильм, не это мне было нужно. Я искал историю, в которой мог бы использовать свой опыт, но не совсем впрямую. Я даже отказался от предложенного мне Спилбергом «Списка Шиндлера», ибо считал, что это слишком близко к тому, что я сам пережил. Ведь действие романа, положенного в основу картины, происходит в гетто, в котором я жил, речь

идет о людях, которых я знал и среди которых есть те, кто еще жив, в том числе мой друг, фотограф Ричард Горовиц. Я не хотел прикасаться к воспоминаниям о собственном прошлом, ходить по знакомым улицам. Я понимал, что в фильме их наверняка придется представить искаженными до неузнаваемости, а я хотел сохранить все эти места такими, какими они остались в моей памяти. Когда я прочитал книгу Владислава Шпильмана «Пианист», я тотчас понял, что нашел сюжет для фильма. В нем я мог воспользоваться своим опытом, не посягая на личные воспоминания...

Если я сам пишу сценарий или принимаю участие в его написании, это объясняется чисто техническими причинами. Работа над сценарием — частично уже режиссура. Сценарий – не книга, это своего рода учебное пособие. Не существует идеального метода работы со сценаристом, все зависит от истории, которую вы хотите рассказать, от личности сценариста. То же и с актерами — их приглашаешь в зависимости от роли, после чего надо приспособиться к конкретному человеку и придумать, как работать именно с ним. Разумеется, когда речь идет о сценаристе, с которым много работал, как, например, Жерар Браш, все куда проще. Мы с Жераром дебютировали вместе. Конечно, у меня уже был опыт после Киношколы — постановка короткометражек и одного полнометражного фильма. Я, стало быть, знал, как обращаться с начинающим сценаристом. Но через два фильма мы стали похожи друг на друга. Наш метод можно счесть экстравагантным: мы разговаривали, выпивали, потом принимались за работу. Он писал несколько страниц, читал их, я слушал, проигрывал написанные диалоги, мы их переделывали... Жерар писал подчас по десять или двадцать вариантов. Таков был наш метод, который можно назвать отсутствием метода! Но мы давно не работали вместе. С тех пор как я снимаю на английском языке, мне проще работать с английскими или американскими авторами.

Правда, с Робертом Тоуном работать над «Китайским кварталом» было не просто. Он писал сценарий очень долго и закончил его к моменту, когда включился я. Тут выяснилось, что сценарий непригоден для съемок. Он содержал двести страниц текста, а это четыре или пять часов экранного времени! Конструкция была свободная, было слишком много героев. Следовало сократить, внести ясность, но Роберт защищал каждое слово в диалоге. Мы сражались ежедневно! К тому же в то лето стояла страшная жара, мой дом находился на одном из холмов Голливуда, мы задыхались. Главным препятствием было то, что мы решительно расходились по двум важным позициям: во-первых, Роберт

«Тупик»

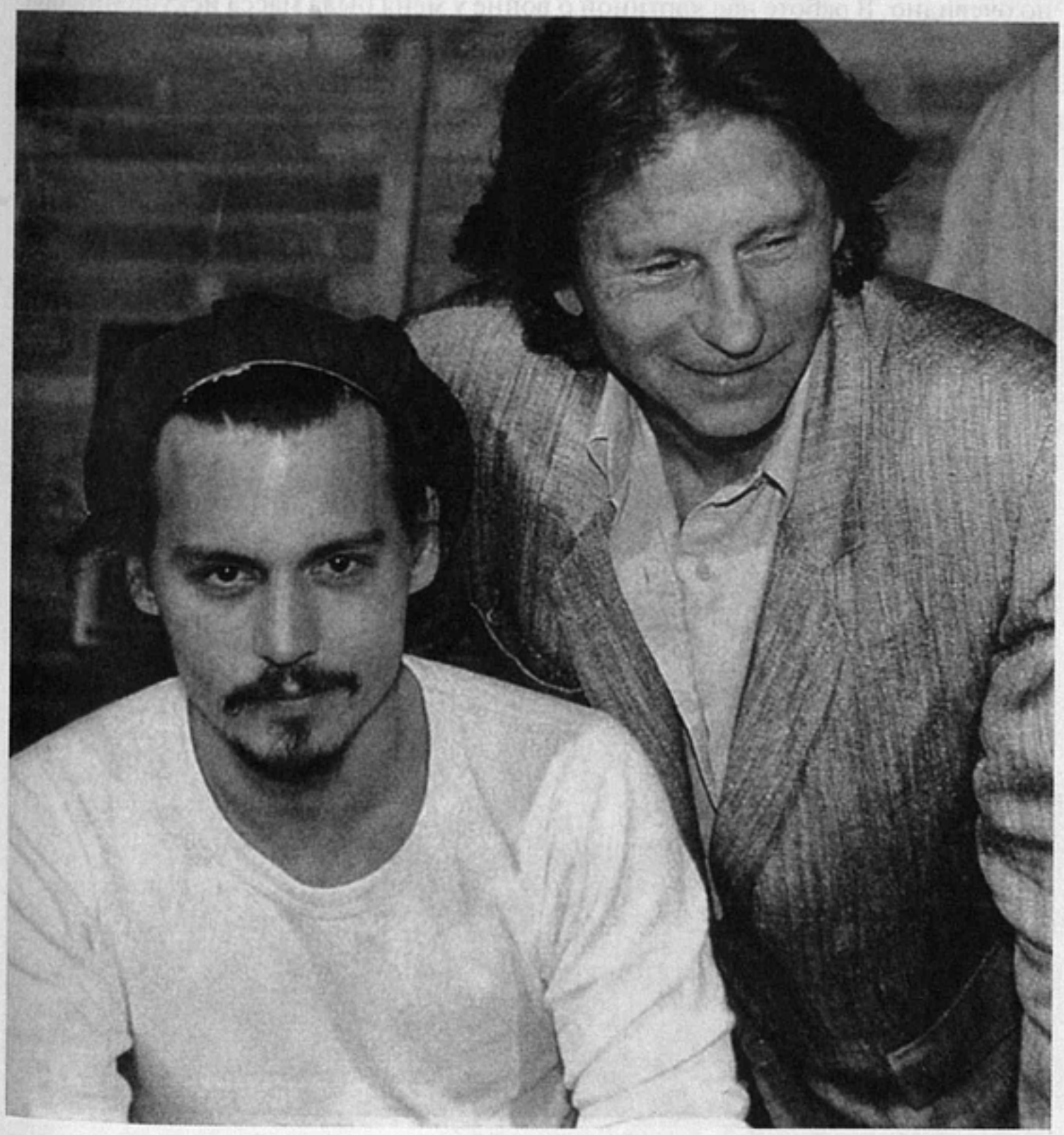


«Ребенок Розмари»

не хотел, чтобы детектив (Джек Николсон) спал с Эвлин (Фей Данауэй). Мне же это казалось важным. В черных фильмах великой эпохи, в которой происходит действие, было неизвестно, спят ли женщины с мужчиной по любви, ради удовольствия, из-за денег или от полного разочарования в жизни. Я считал, что эта интрига привносит в фильм дополнительный саспенс. Во-вторых, Роберт не хотел, чтобы Эвлин в финале умирала. Я же считал, что в картине о коррупции, о тотальной несправедливости мы не можем себе позволить играть роль апологетов американского правосудия. Я был уверен в том, что положительный герой должен проиграть, чтобы зритель вышел из кинотеатра глубоко возмущенным и подавленным, сострадающим жертвам беззакония. Я до сих пор помню, сколько слез пролил на фильме «О мышах и людях» Майлстоуна, если бы там был хэппи энд и Ленни не убили, я бы не плакал, а через несколько дней, вероятно, и вовсе забыл о картине... Мне было тогда лет пятнадцать, но я уже чувствовал этот нехитрый закон драматургии. Теперь, работая над

«Китайским кварталом», я никак не мог уразуметь, почему взрослые дяди в Голливуде не понимали этот принцип.

Для «Пианиста» я искал не просто талантливого сценариста. Нужен был человек, знакомый с этим периодом истории. Я подумал о Роналде Харвуде, за творчеством которого слежу со времен «Костюмера». Я видел его пьесу, по которой Иштван Сабо снял «Мнения сторон», он написал еще несколько сценариев о тех же годах. Я в нем не ошибся, хотя сценарий дался нам непросто. Самым трудным было создать конструкцию будущего фильма, ведь книга не содержит сцен, которые можно снять так, как они написаны. В ней нет, собственно, сюжета. Нам пришлось его придумать. Скажем, Шпильман пишет: «Немцы были жестоки», но как это снять? Надо показать их поступки, надо придумать убедительные и выразительные ситуации. Я хотел найти концепцию, опровергающую мнение людей, которые, вспоминая те события, говорили: «Почему евреи не восстали?» Для меня, очевидца и участника той трагедии, такой вопрос-упрек звучит абсурдно. Сначала евреи думали, что Польша не проиграет войну; потом, когда немцы вторглись, они думали, что удастся выжить; потом немцы запретили евреям сидеть на городских скамьях, посещать парки и вообще появляться в общественных местах; потом они приказали евреям носить на рукаве звезду Давида; затем они потребовали, чтобы все евреи жили в одном квартале; потом они окружили его стеной... Все происходило постепенно. Не было какого-то одного-единственного безусловного повода для бунта. Не было и средств для него, для того чтобы организоваться. Когда в 1940 году немцы оккупировали Францию, почему французы не восстали сразу? Произошло то же самое. Когда на каждом этапе людей все сильнее зажимали, они думали: «Все уладится, уладится, хуже уже не будет». Но становилось все хуже и хуже, и большинство евреев были уничтожены! В нашей работе над сценарием



Роман Поланский, Джонни Депп на съемках фильма «Девятые врата»

важно было показать события в развитии. Я объяснил это Ронни, и мы стали работать в этом направлении.

Сценарий никогда не бывает окончательно завершен. Во время репетиций с актерами вносятся поправки, уточнения. Их было много на «Пианисте».

Иногда меня спрашивают, чего я жду от актеров. Мне хочется ответить просто: «Чтобы они хорошо играли!» На съемках я предпочитаю поменьше с ними разговаривать. Но некоторым требуются долгие беседы... Иные нуждаются, чтобы им объяснили мотивы поведения. В молодости на подобную просьбу я обычно отвечал: «Таким мотивом является ваша зарплата». Так я сказал Фей Данауэй на «Китайском квартале», и это ей не понравилось.

Приходя на съемку, я имею общее представление о том, как буду снимать сцену. Если это экшн, то не всем понятно, как играть и как снимать, так что приходится делать раскадровку, ибо технический состав и вся группа должны в точности знать мои намерения. Для других эпизодов я не делаю раскадровки, хотя для своих короткометражек рисовал каждую сцену в деталях. Потом понял, что раскадровка парализует, что даже мой хороший рисунок (я ведь окончил Школу изящных искусств) не соответствует богатству реальности. Это то же самое, что заказать костюм у классного портного, а потом подыскать того, кто станет его носить. Ясно, что надо поступать наоборот: найти человека, снять с него мерку, скроить и потом постараться подогнать костюм по фигуре. Мой подход заключается в том, чтобы позволить актерам репетировать, а самому поначалу даже не вмешиваться, ибо если это хорошие актеры, они сами найдут верную интонацию и мизансцену. Правда, потом я вступаю в игру.

Не знаю, преуспел ли я как режиссер, с тех пор как дебютировал. Зато знаю, что пытаюсь все меньше использовать спецэффекты. В начале моей карьеры я считал это допустимым, а теперь нахожу совершенно смехотворным. Следуя за историей, я стремлюсь все делать как можно проще. В «Пианисте» это особенно очевидно. В работе над картиной о войне у меня была масса искушений прибегнуть к эффектам, снимать на черно-белой пленке под военное кино, крутить камеру, чтобы все кружилось, как у Калатозова и Урусевского в «Летят журавли», или, скажем, ввести в фильм сцену онанизма — это очень модно сегодня, особенно когда речь идет о парне, который скрывается от людей и живет один в течение трех лет.

Но если говорить серьезно, то на этой картине, еще до начала съемок, мы

Роман Поланский на съемках фильма «Пианист»

«Пианист»

решили не выпендриваться — это касалось не только спецэффектов. Я уже имел дело с субъективными сюжетами в «Китайском квартале», в «Ребенке Розмари». Но в «Пианисте» я не мог поместить камеру на плечо героя, чтобы он открывал для себя то, что видит. Это выглядело бы неправдой. Приходилось быть более собранным, более скромным, в каком-то смысле меньше быть режиссером. Но подчас показать некоторые вещи без права двигать камеру очень трудно. И если я поддавался, то потом, увидев сцену на видеомониторе, говорил себе: «Нет, это невозможно, это выпендрёж. Стоп!» Я почти нигде не слукавил. Фильм увиден глазами героя. Мне даже хотелось, чтобы он казался зрителю снятым в 50-е годы, сразу после войны, когда камеры были тяжелыми, менее подвижными. Я не хотел подходить близко к герою, не делал крупных планов, чтобы изображение не походило на телевизионное. Текстура картины должна была быть максимально реалистической, подлинной, чтобы зритель забывал о том, что все это снято.

Я долго не решался на такую картину, мне надо было отступить назад, обрести ретроспективный взгляд, чтобы прошло время. Мне даже кажется, что все снятое мною до «Пианиста» было лишь подступами к этому фильму, главному в моей жизни.

Записал Жан-Пьер Лавуанья
Studio, 2002, decembre

Перевод с французского А.Брагинского

П У Б Л И К А Ц И И

В.Синельников на съемках фильма «Колокол Чернобыля» в зоне аварии

ВЛАДИМИР СИНЕЛЬНИКОВ

По памяти

То, что вам предстоит прочитать, прежде всего очень интересно. И, может быть, интересно вдвойне, потому что все это вы хорошо знаете.

Или вам кажется, что знаете.

О Чернобыле. О Сахарове. О правозащитниках...

В начале коренного изменения судьбы СССР, в конце 80-х годов, документалисты были главными людьми в кино. Изголодавшиеся по правде, они утоляли наш голод в заполненных до отказа залах, где с экранов безжалостно добивали наши последние иллюзии и заблуждения.

Впрочем, правда у нас пережила буквально то же, что и наши финансы, — девальвацию, инфляцию, дефолт — и наконец превратилась в свободно конвертируемую валюту, имеющую бойкое хождение в средствах массовой информации.

Владимир Синельников — один из той самой вышеупомянутой плеяды документалистов «перестройки».

Я помню, как знаменита была его картина «Колокол Чернобыля».

«Я спросил Велихова, — прочтете вы у Синельникова, — что нужно, чтобы мы смогли снять эту работу. Он ответил просто: «Личное мужество».

Мужество тогда требовалось не только для того, чтобы войти в зону излучения, но и чтобы «пробить» картину. То есть снова войти в «зону» — начальственную и цензурную «зону» советского лицемерия и вельможного партийного ужаса перед необходимой людям правдой.

Когда вы прочтете очерк «Лишние люди?» о правозащитниках, кульминация которого — гипотеза об истинной причине смерти Сахарова, вы поймете, надеюсь, что для такой откровенности мужество необходимо не только в советском прошлом, но и в демократическом настоящем.

«И вот фильм закончен, — пишет Синельников. — Ни один федеральный канал не взял трилогию для показа...»

Сценарист документального кино, автор многих картин, Владимир Синельников постоянно следит за временем, всякий раз смело выбирая в нем неслучайные для него вещи.

Но сценарист документального кино, как бы он ни был успешен, всегда испытывает некоторый комплекс неполноценности. Я знаю это не понаслышке. Сам испытывал.

Это потому, что сценарий документального кино — понятие весьма приблизительное, часто эфемерное. А вот роль и деятельность настоящего сценариста-документалиста реальна, велика и необходима.

Документальное кино всегда погружение, внедрение — чаще не очень званое — в чужую жизнь, судьбу, внутренний мир. Иногда в тайну, которую, может быть, даже опасно раскрывать.

Сценарист в документальном кино — исследователь, сыщик, организатор, дипломат, психолог, герой многих приключений — добытчик драгоценной руды.

Надо сказать, что игровое кино с восторгом воспользовалось бы тем, что осталось за кадром документальных картин по сценариям Синельникова.

Не возмещая комплекс, а исполняя свой долг перед профессией, он решил выступить как летописец, журналист, писатель — гражданин. И рассказал о том, что за кадром, — о времени, героях и антигероях этого времени, о правде и неправде, о жизни и смерти.

Смотреть его фильмы было интересно, теперь о них интересно читать. Но иногда и страшно.

Помнить все бывшее с нами очень важно.

Хотя тоже иногда — страшно.

Павел Финн

Молитва и надежда

В ту памятную ночь 26 апреля 1986 года я с женой и маленьким сыном ехал на поезде по Украине из Москвы в Одессу. Повод для поездки был самый кинематографический: в первое плавание уходил корабль «Роман Кармен». Союз кинематографистов и журнал «Искусство кино» командировали меня написать об этом событии. О Чернобыле я прочитал успокоительную заметку в газете и не придал ей значения.

Приехав в Одессу, мы прибыли на корабль, осмотрели мемориальную каюту с портретом и кинокамерой Кармена, и все мои мысли были заняты этим. И только вернувшись в Москву, я начал осознавать, что произошло, и даже собрался ехать в Чернобыль, чтобы написать сценарий. Но Госкино не разрешало этого никому, не разрешило и мне. Тогда я написал статью в «Правду», назвав ее «Бумеранг», о стремлении скрыть правду о случившемся. В качестве примера я привел судьбу одной свердловской документальной картины, героем которой был сибирский предприниматель, ученый-экономист Игорь Киртбая. Комитет партийного контроля давно вел борьбу с ним и потребовал от тогдашнего председателя Госкино Ф.Ермаша вырезать Киртбая из фильма. А тираж уже был напечатан и разослан во все конторы кинопроката. И его сотрудницы по всей стране, надев белые перчатки, вырезали в позитивных копиях непокорного Киртбая, ученика академика А.Аганбегяна, пытавшегося на практике запустить новые механизмы хозяйствования.

1986 год — это самое начало перестройки. С одной стороны, документали-

стов не пускали в Чернобыль, резали по живому фильмы, а с другой — мою статью напечатали. Надо отдать должное корреспонденту «Правды» Георгию Александровичу Капралову, который не побоялся предложить ее опубликовать. Статью заметили — «Правда» тогда еще оставалась «Правдой», практически директивным органом. Но даже после этого только вмешательство секретаря ЦК КПСС А.Н.Яковлева помогло нашей съемочной группе отправиться в Чернобыль. Режиссером был назначен украинец Ролан Сергиенко, работавший на ЦСДФ, у которого и квартира, и семья были в Киеве.

И вот мы в аэропорту Борисполь. Грузимся в «рафик» и едем в Киев. Пого-

Владимир Синельников, Константин Дурнов и Ролан Сергиенко

да идеальная, на шоссе ни одной машины, и город пустой — такое ощущение вызывает прежде всего отсутствие детей. Теперь уже все всем стало понятно. Но при этом распространялось огромное количество слухов, например, что нельзя жечь прошлогодние листья на улице, которые радиоактивны. А один киевлянин всерьез доказывал мне необходимость полной эвакуации Киева. «Разве в войну Киев не эвакуировали?» — просто сказал он.

— Вы профессор, зав. кафедрой, куда вы направитесь с женой-доцентом, детьми, книгами? — спросил я его.

Он тяжело вздохнул.

— В этом-то и трагедия. На сотни тысяч человек обрушится такой стресс, что самые ужасные последствия радиации не заставят их стронуться с места.

В Киеве мы начали искать хронику первомайской демонстрации, на которую власти, несмотря ни на что, вывели горожан. А те, не ведая об опасности, брали с собой детей в открытых маечках. И еще хронику неотмененной велогонки по улицам Киева. Власти стремились показать, что в городе все в порядке.

Самые первые съемки наша группа провела без меня. Мы договорились в одном из киевских кинотеатров, что нам покажут отснятый материал. Киномеханики опасались, что пленка радиоактивная, хотя разницу между негативом и позитивом понимали. И тем не менее...

Смотрю материал с замиранием сердца. В зале тишина, никого, кроме нас и милиционера, охраняющего вход в зал. Секретность — полная.

Я шепчу Сергиенко:

— Может, надо было крупнее разрушенный блок снять?

Он наклоняется ко мне.

— Да вы знаете, какая там радиация через каждый метр!

Я аж задохнулся от стыда.

Порядок выезда в зону был такой: на своем транспорте надо было доехать до ее начала, там сверить документы и пересесть на спецтранспорт, курсирую-

щий по зоне. Таким образом можно было доехать до Чернобыля. А уже оттуда до атомной станции ходили особые машины и бронетранспортеры, «загрязненность» которых не позволяла им въезжать в Чернобыль.

И вот, трижды поменяв транспорт, мы въехали на территорию станции, уже одетые «по форме». Каждое утро перед въездом в зону все, от академика и вице-премьера до солдата и рабочего, надевали одно и то же: нательную рубашку, трусы, комбинезон, носки, ботинки, матерчатую шапочку для защиты волос. Вечером все это выкидывалось. Утром все снова. Трудно представить, сколько миллионов таких комплектов было использовано в Чернобыле. Кончался рабочий день часовым душем, из которого каждый шел на дозиметрический контроль. Зажглась зеленая лампочка — иди за новым комплектом одежды, зажглась красная — возвращайся под душ. Нам объяснили, что наиболее тщательно нужно промывать волосы, брови, откуда радиоактивную пыль было убрать тяжелее всего.

БТР провез нас к 3-му, примыкающему к 4-му разрушенному блоку, и мы, согнувшись, будто под огнем, заскочили в бункер. Так здесь называли подвальное помещение блока, где радиации было значительно меньше, чем на улице. Большая комната с множеством канцелярских столов. Каждый стол — это ведомство: минобороны, атомщики, МВД, химразведка и т.д.

Военные, которые предоставили бронетранспортер для съемки, согласовали с нами маршрут, указав коридоры, по которым ехать было относительно безопасно, сверили по карте территории АЭС. В машине сидели двое молодых солдат — водитель и дозиметрист. На каждом БТРе установлено по два дозиметра: один внутри кабины, другой снаружи. Показатели один к четырем, по ним шел контроль за радиацией в том месте, где стояла или проезжала машина. Дозиметрист постоянно вслух произносил показатели.

Мы сразу поехали к 4-му блоку. Голос дозиметриста предостерегал от азартных решений. Остановились на таком расстоянии, которое удовлетворило оператора. Он открыл крышку люка, и сразу же доза внутри сравнялась с внешней. Передать ощущения трудно: ничего не болит, не жжет, не дует. Только психологически пропускаешь это через себя. Оператор Костя Дурнов вытащил штатив и начал примерять его на БТР. О земле нечего и думать, там из-за пыли радиация раз в сто выше. Укрепив камеру, Костя выругался. Вид на блок перекрывал трубопровод.

— Двинься метров на двадцать вперед, — крикнул он водителю.

Машина дернулась, и голос дозиметриста, ставший каким-то жестяным, проинформировал нас о том, во что обошлись эти двадцать метров. Я подумал: мы кино снимаем, а этим-то двум ребятам зачем все это надо? И про свою реплику на ночном просмотре вспомнил.

Костя снимал, а мы молча сидели внутри БТРа, люк был открыт, и разницы показателей на дозиметрах не было.

— Ну, как у тебя дела, — не выдержал я.

— Ты ж сказал на просмотре, что блок плохо виден, так что не торопи.

Наконец он закончил. Опустил в люк камеру и штатив, влез сам.

— Куда дальше? — спросил водитель.

Мы объехали блок вокруг, останавливаясь для съемок с разных его точек. Поездили по территории. Время, разрешенное нам, закончилось. Стали возвращаться, но Костя просил останавливаться, как ему казалось, на наиболее эффектных для съемок точках.

Наконец водитель не выдержал.

— Я не имею права нарушать приказ, давно уже надо возвращаться.

Мы вернулись и спустились в бункер. Отправлявший нас полковник посмотрел на часы и довольно резко сказал:

— Я не только за вас, но и за солдат отвечаю, вы что мне их палите без нужды? Сказано было, когда возвращаться.

Мы молчали. Он кивнул, чтобы мы шли за ним, и развернул карту на столе.

— Показывайте, где были.

Выслушав наши не совсем ясные ему объяснения, он снова кивнул, и мы прошли к другому столу, к другому полковнику и к другой карте.

— Послушай, вот киношники снимали вокруг блока, посмотри, на каких «полях» они работали.

Новый полковник примерил к карте наши объяснения про трубопровод. Потом позвали водителя БТРа, и он внятно рассказал, где мы снимали.

Узнав, сколько времени мы пробыли за трубопроводом, полковник грустно и, вместе с тем, зло сказал: «Ну что, ребята, вы заехали туда, откуда путь прямо в Москву в 6-ю больницу».

Тогда все знали, что такое 6-я больница: туда привозили из Чернобыля с самыми тяжелыми случаями лучевой болезни.

— Дозиметры-накопители у всех есть? — спросил он, оглядев наши комбинезоны. Езжайте в Чернобыль в лабораторию, замерьте свои дозы и немедленно в Москву.

Мы обреченно, как сдутые грелки, погрузились в «бронек» и поехали в Чернобыль. Нашли лабораторию, на крыльце которой стояло с десяток тапочек. Мы разулись, постучали — безответно. Но дверь в лабораторию оказалась незакрытой, хотя внутри не было ни души. Постояв несколько минут молча, мы начали делать попытки кого-нибудь обнаружить. На улице один из проходивших мимо объяснил нам:

— Все футбол смотрят, чемпионат мира, матч закончится, и народ появится.

Так и случилось. Судьба нашей лучевой болезни отложилась на час. Появились оживленные лаборанты, собрали наши дозиметры-накопители. Мы замерли, мгновения, когда с ними разбирались, показались вечностью. Выяснилось, что наши дозы неизмеримо меньше, чем предсказал полковник.

На следующий день, увидев нас, он несказанно удивился. Я довольно резко спросил его:

— Товарищ полковник, ведь у нас у всех дети, семьи, зачем вы нам все это вчера сказали?

Он также резко ответил:

— Карты «полей» у химзащиты не врут. Еще на метр продвинулись бы, и все бы сбылось. Судьбу благодарите, а не претензии высказывайте.

На следующий день мы запланировали посетить город Припять, в котором жили работники станции, он практически примыкает к ней. Отовсюду, разумеется, жители были выселены. Вид нежилого неразрушенного города произвел гнетущее впечатление. На улице ни одной живой души, ни одной машины, а огни светофоров переключаются, как будто город обитаем. Жуткое ощущение. Позже мы сняли интервью с одним из мародеров, который забрался в какую-то квартиру, разжился бутылью самогона и радиоприемником «Спидола».

Когда людей увозили автобусами, многие не взяли с собой даже документы, думали, что через неделю вернутся. Нам рассказали, что в день аварии и на следующий до утра в местном ресторане праздновали свадьбу. Нам пообещали дать любительскую съемку, ее запечатлевшую.

Еще нам рассказали, что уже ночью из-за границы начали звонить в Москву в Министерство атомной энергетики и спрашивать, откуда идет ядерное облако. Дежурный бросился среди ночи искать по телефону директора станции В.Брюханова, который сказал: «Не беспокойтесь, справимся своими силами», — имея в виду свой пожарный расчет. Я убежден, что он искренне так думал. Ведь все это было впервые. И не только для него. Когда утром Брюханов шел к пульту отключить по указанию правительственной комиссии 3-й блок, пристыкованный к взорвавшемуся 4-му, его в коридоре догнал министр энергетики Украины и, схватив за рукав, сказал: «Подожди до обеда, отключишь — у меня сейчас все заводы встанут». Что было бы, если вслед за 4-м блоком взорвался бы и 3-й, он не представлял.

Не менее тяжелое впечатление произвели на нас тогда и окрестные деревни. Любыми путями их жители, минуя заградительные посты, проникали к себе домой.

— Сынки, ведь картошку надо окучивать, кто вместо нас это сделает? — объясняли они нам.

Одна бабушка варила в тазике варенье из своей малины и все норовила нас угостить.

На наши белые комбинезоны они смотрели снисходительно и успокаивали нас, что ничего вредного вокруг не видят. Они не видели сгоревших в первую же

ночь пожарных, которые чуть ли не руками сбрасывали графит с крыши 4-го блока.

Когда мы оказались на его крыше и сняли кадры, из-за которых наш фильм год не выпускали на экраны, то я с удивлением и ужасом обнаружил, что у солдат, работавших здесь, нет дозиметров. Мы сняли, как их напутствовал командир.

— Берешь лопату, выбегаешь, бросаешь графит вниз на землю, а про себя считаешь до пятнадцати. И назад в укрытие.

Тех пятнадцати секунд каждому из них хватило на всю оставшуюся жизнь. Позже я пытался узнать, как следили за их здоровьем, но никаких сведений об этом мне не удалось найти. После пребывания в зоне они словно растворялись в своих частях. Такого преступления на государственном уровне перед народом я ни до, ни после уже не видел.

Над 4-м блоком постоянно кружили вертолеты, замерявшие уровень излучения. В зоне утверждали, что одного пролета над блоком летчику хватало, чтобы его уволили из армии по состоянию здоровья. В эту историю вмешались ученые, конкретно академики Е.Велихов и В.Письменный. По их предложению был сделан гигантский металлический прут, заканчивающийся наконечником. Он был обмотан проводами с датчиками. Идея была такая: сбросить его в жерло взорвавшегося блока, а провода с датчиками протащить в безопасное место, откуда можно было бы постоянно контролировать уровень радиации в блоке. Тогда не надо будет для этого посылать вертолет за вертолетом.

О готовящейся операции мы узнали накануне. Я спросил Велихова, что нужно, чтобы мы смогли снять эту работу. Он ответил просто: «Личное мужество». Наши операторы И.Двойников и К.Дурнов бросили «орел — решку», кто полетит на вертолете, а кто будет снимать, как трос с датчиками станут протягивать в безопасное место. Последнее досталось Двойникову. Того, что случилось позже, не мог предположить никто. Пилот вертолета сбросил пику точно в развал, но боясь, что если он промедлит с выбросом второго конца, на котором были укреплены датчики с приборами, то из-за этого выдернется пика, так точно попавшая в блок, он на мгновение поторопился, и второй конец упал не в безопасное место, а на стеклянную галерею, которая полыхала радиацией. К этому месту и помчался наш оператор Двойников. Он не заметил, что за ним устремились Велихов с Письменным. Когда два академика, задыхаясь, догнали его, он уже объяснялся с кем-то, очевидно, имевшим право контролировать ситуацию.

— Эти ребята с тобой? — спросил он Двойникова, кивнув на академиков.

В это время Велихов и Письменный ногами начали бить стекло галереи, а когда оно разбилось, принялись втаскивать второй конец троса внутрь. Определить, сколько рентген вырвалось тогда через разбитое стекло, не представляется возможным. Двойников снял весь этот эпизод, показавший высочайшее мужество ученых. То мужество, о котором Велихов сказал мне и которое они проявили сами в максимальной мере. У меня до сих пор, сколько ни смотрю эти кадры, вошедшие в наш фильм, мурашки по коже бегут. Два немолодых человека выбивают ногами стекло, отлично зная, что за ним. И ведь это не бабушки с вареньем, не ведающие, что творят. Они делают это, чтобы спасти здоровье вертолетчикам, которых прежде они же и направляли замерять меняющийся уровень радиации этого адского развала.

Каждый день мы снимали, а на ночь возвращались в Киев. Тратить на дорогу больше четырех часов в день было тяжело, но зато не надо было чистить зубы минералкой и спать, боясь лишний раз выйти на воздух. В один из вечеров мы по дороге в Киев оказались на трех колесах — полуось нашего «рафика» вылетела вместе с колесом. А мы только выехали за границу зоны. Директор пошел пешком в село и через час приехал за нами на каком-то автобусе. Шофер согласился подвезти нас лишь до этого села. Дальше ехать он не имел права. Спустилась ночь, нас привезли в сельсовет, и после нескольких телефонных звонков дежурный отправил нас в утопающую в зелени усадьбу за забором. Во дворе стояла охрана — черные «Волги» с мигалками. Мы поняли, что тут ночует правительственная комиссия во главе с зампредом Совета министров Маслюковым. В эти дни он нес свою месячную вахту в Чернобыле. Нам на всех дали одну просторную комнату с достаточным количеством кроватей. Мне не спалось, и я вы-

шел во двор усадьбы. Ко мне тут же подошел милиционер, спросил, кто я. Узнав, что из съемочной группы, успокоился. А я, в свою очередь, поинтересовался у него, что было в этой уютной усадьбе до трагических событий. Его ответ меня потряс. Оказывается, правительственную комиссию разместили... в местном сумасшедшем доме. Наверное, в кризисных условиях яркости метафоры не придали значения. Была чудная летняя ночь, надежная ограда и опутывающая ее зелень охраняли покой — наш и правительственной комиссии. Утром мы уехали на съемку, оставив водителя приводить в порядок «рафик», чтобы вечером добраться до Киева.

«Колокол Чернобыля». Солдаты на крыше 4-го блока

Мы продолжали снимать в зоне. Сняли академика В.Флерова, местных крестьян, ловивших рыбу в пруду рядом со знаком «радиация». Особенно запомнился концерт Аллы Пугачевой, с которой выступило трио Бориса Моисеева, он и две девушки были одеты кошками и пританцовывали, перебирая лапами. Зрелище было почище, чем правительственная комиссия в сумасшедшем доме. Тысячи человек сидели и стояли вокруг помоста, а великая Алла уверяла ликвидаторов, что все будет хорошо. В ходе концерта, вторя кошкам, чернобыльцы сами принялись танцевать. Мы потом в монтаже поставили этот эпизод встык с солдатами на крыше, считавшими до пятнадцати.

Как автору фильма мне требовалось время от времени ездить в Москву. Но дома боялись моих приездов, считая, что я всех перезаражу радиацией. Я рассказывал про душ, про дозиметры, про одежду, оставшуюся в зоне. Ничего не помогало. Ритуал моего возвращения со съемок был таков: я выходил на площадь Киевского вокзала, подходил к своему «жигуленку», садился в него, оставлял киевские туфли на тротуаре, а вместо них надевал специально приготовленные, которые дожидались меня в машине. Дома в эти дни моей спальней был кабинет. Потом кое-как все успокоилось. Я не сердился. Мы тогда ничего толком не знали про радиацию. И рассказывали друг другу новости, в достоверности которых не были уверены. Например, что гробы с телами погибших первых пожарников, похороненных на Митинском кладбище, были сверху покрыты огромным слоем бетона, первым «саркофагом».

Вообще тогда многое было неведомо и самим специалистам. Например, я безуспешно пытался выяснить у физиков причину засветок пленки, снятой в зоне, не результат ли это радиации.

В те дни я узнал, что Чернобылем заинтересовался великий американский предприниматель Арманд Хаммер, который привез в Москву известного специалиста по радиации доктора Роберта Гейла. Когда в 45-м году американцы сбросили атомные бомбы на Хиросиму и Нагасаки, Япония была в шоке и послед-

ствия радиации у пострадавших не изучались более пяти лет. Теперь Чернобыль мог стать уникальной базой данных дли медицинских исследований. Хаммер предлагал для этого деньги и специалистов.

Мы приехали в его московскую квартиру, которую ему подарил Брежнев, в Лаврушенском переулке, в писательском доме, где когда-то жил Пастернак. Хаммер вышел к нам, поздоровался и попросил несколько минут подождать, пока подъедет американская съемочная группа.

Мы стали обговаривать съемку. Разговор начался с того, что Хаммер попросил экономку угостить нас кофе или чаем.

Арманд Хаммер, Роберт Гейл и Владимир Синельников облетают на вертолете разрушенный блок Чернобыльской АЭС

— Дайте им сыра, — попросил он ее.

— Доктор (так все обращались к Хаммеру. — *В.С.*), сыр кончился.

Я много слышал о бережливости Хаммера, о которой ходили легенды, но когда на моих глазах у миллиардера кончился сыр, я понял, что легенды рождаются из фактов.

Доктор показал мне развешанные на стенах картины замечательных русских художников и подчеркнул, что по его воле они уже никогда не покинут Россию. Во время беседы выяснилось, что на следующий день Хаммер и Гейл собираются в Киев. Я тут же попросил разрешения их сопровождать, понимая, что съемки чем ближе к Чернобылю, тем становятся более ценными. Хаммер согласился. Я спросил, каким поездом он поедет. Он ответил, что полетит своим самолетом «Оху-1». И вдруг сказал: «Если хотите, я приглашаю вас вместе с оператором. Летим вместе».

На следующее утро в VIP-зале «Шереметьево-1» собралась довольно большая группа: Хаммер с женой, Гейл с женой и двумя маленькими детьми, наши американские коллеги, кто-то из протокола... И вдруг я осознал, что Гейл везет в Киев, из которого вывезли всех детей, свою семью. В этом был отчаянный вызов. Я понял, как они заинтересованы в этом проекте. Доктор показал мне самолет: первый гостевой салон, спальню с широкой кроватью и задний салон. В первый салон нам принесли сосиски, к которым я попросил пиво. Потом, когда я навестил моего оператора в заднем салоне, то узнал, что он тоже попросил пиво, но его уже не хватило. Я вспомнил про вчерашний сыр и понял, как рождаются состояния.

Ступив на киевскую землю, Хаммер попросил отвезти его в Чернобыль. Все вежливо улыбнулись, понимая невыполнимость этой просьбы. Тогда доктор

принялся каждые полчаса звонить в Москву тогдашнему премьер-министру Н.Рыжкову. Наконец ему разрешили полететь в Чернобыль на маленьком военном вертолете без посадки. Кавалькада машин помчалась на военный аэродром. Договорились, что с Хаммером полетят доктор Гейл и министр здравоохранения Украины А.Романенко, которого я убедил, что в вертолет надо посадить нашего оператора — запечатлеть это событие для истории. Министр колебался, но сказал, что посоветуется с военными. На летном поле, уже возле вертолета, Хаммер неожиданно сказал, что не полетит без своего фотографа, без которого он шагу не делает. Хаммер и Гейл были уже в вертолете, когда фотограф, обвешанный камерами, прыгнул в него. Я же продолжал нашептывать Романенко, мол, мы-то советские... Но он сказал, что в таких условиях ему неудобно перед гостем и он просить его ни о чем не будет. Но тут выяснилось, что осталось свободное место. Тогда, уже не дожидаясь разрешения министра, я сам прыгнул в вертолет. Романенко, будто этого не заметив, залез в кабину последним. Лететь нужно было минут сорок. Через минуту после взлета Хаммер прикрыл глаза и заснул, Гейл накрыл его плащом. Так мы почти молча летели к цели. Наконец Романенко показал Гейлу, что мы приближаемся. Он тронул Хаммера за плечо, тот сразу прильнул к иллюминатору. В этот момент я вспомнил, что у меня в кармане лежит крошечный фотоаппарат. Я сделал снимок: Хаммер и Гейл над чернобыльской станцией. Романенко замахал на меня рукой, вертолетчик тоже страшно замахал руками. Потом я подарил этот снимок Хаммеру, а он мне свою книгу «Мир Хаммера». Полистав ее, я понял, что фотограф доктора знает свое дело. В огромном альбоме я увидел, как Хаммер присутствует на похоронах Брежнева, Черненко, Андропова. Ему не давали слово на мавзолее. Но когда кончались похороны, он приближался к могиле и читал надгробные речи. А фотограф все это снимал. Я понял, почему Хаммеру удалось убедить Рыжкова разрешить ему слетать в Чернобыль. Он был неукротим, когда добивался своего.

В Киеве Хаммер дал мне замечательное интервью, которое потом вошло в фильм.

Пришла пора монтировать картину. Тут мы узнали, что в эти же сроки по тому же графику работали и наши украинские коллеги. Нам хотелось постараться выйти первыми. Режиссер Сергиенко не считал это принципиально важным. Но жизнь распорядилась сама. Когда наша картина уже была готова, выяснилось, что перед обычной приемкой в Госкино и прокатом ее надо было показать межведомственной комиссии, в которую входили представители тридцати трех министерств и ведомств. Ни один фильм, ни одну заметку в газете, связанные с Чернобылем, цензура не пропускала без визы этой комиссии.

Наш фильм назывался «Колокол Чернобыля». Само это название уже соответственным образом настроило комиссию. Ее поправки напоминали пулеметные очереди. Ясно было, что картину ждали героическую, а не драматическую. Я знаю, что и в зоне к какой-то дате заставляли, несмотря на радиацию, водрузить красный флаг. И это там, на крыше, где даже электроника переставала работать.

Мы отказались делать поправки. Тогда нас вызвали в Госкино, убеждали, но мы стояли на своем. Прошло несколько дней, и нас с Сергиенко достали порознь, что называется, из-под земли. Оказалось, что в личном зале председателя Госкино Ф.Ермаша фильм будет смотреть зам. председателя Совета министров Б.Щербина. Он отвечал за атомную энергетику страны, возглавлял комиссию, которая нас четвертовала. Его сопровождал ее секретарь, пожилой чиновник. Посмотрев фильм, Щербина не скрыл своих мыслей и чувств.

— Вы работали на государственные деньги, какое право вы имели на такой показ событий?

Он говорил очень резко, я не выдержал:

— Борис Евдокимович, о Чернобыле не вышла ни одна документальная картина. Минскую двадцатиминутку по вашему указанию смыли. Пьеса В.Губарева, корреспондента «Правды», «Саркофаг» идет по всей Европе, но ни в одном театре России. Мы не будем из трагедии делать оперетту.

Он, не прощаясь, ушел, поручив разбираться с нами кинематографическому начальству. Мы отказались убивать картину, а все поправки были направлены на это.

Дни шли, картина лежала на студии. И вдруг нам сказали, что люди из спецслужб забрали фильм, позже мы узнали, что его взяли даже из кабинета Ермаша. Через какое-то время мы были вызваны в ЦК КПСС к секретарю ЦК Н.Долгих, который в то время тоже курировал атомную энергетику. Здесь уже тональность разговора была иной. Николай Иванович принял нас в шерстяном жилете, нам подали традиционный в этих кабинетах чай с сушками. Беседа велась за столом совещаний, к которому подсел сам хозяин. На столе стоял один телефон, по которому во время нашей беседы позвонил премьер Рыжков. Долгих уважительно глянул на телефон и на нас, сообщил позвонившему, с кем он беседует и на какую тему. Мы поняли, что должны осознать значимость события. Мы его и осознали. Долгих просил подумать. Но мы уже твердо все решили.

Украинцы выпустили фильм. Но вскоре результатом съемок в зоне стала трагическая смерть режиссера фильма В.Шевченко. Это было первое кинематографическое жертвоприношение Чернобылю. Надо сказать, что и Б. Щербина трагически умер после поездок в Чернобыль.

А жизнь шла своим чередом. В Москву приехал известный американский продюсер и режиссер Лоуренс Шиллер чтобы реализовать свой проект фильма о Чернобыле. (Мы познакомились в Суздале, где Шиллер работал над гигантской фреской «Петр Великий», а меня пригласили снять фильм о фильме.) В работе над сценарием должен был участвовать писатель-фантаст Фредерик Полл, который во время чернобыльской трагедии оказался в России и буквально за месяц написал книгу «Чернобыль», очень своеобразную по жанру, где переплетались строго документальные и фантастические сюжеты, существовали конкретные и вымышленные персонажи. Одновременно Шиллер пригласил опытнейшего американского драматурга Джеймса Миллера.

Шиллер узнал о существовании нашей тогда еще запрещенной картины и как-то, в нарушение всех норм, ему удалось ее посмотреть. Он страшно завелся, встретился со мной и предложил написать свою версию сценария. Я безответственно согласился. Безответственно, потому что никогда до этого не писал художественные сценарии, а тут еще для Голливуда.

Но я написал его и отдал, согласно существующим порядкам, в ВААП – Агентство по авторским правам. Тогда лишь ему было разрешено передавать сочинения за границу. ВААП, не читая, переправил его в комиссию Щербины. Если бы я отдал его прямо Шиллеру, то, полагаю, судьба военного журналиста Г.Пасько, обвиненного в шпионаже и недавно выпущенного из тюрьмы, показалась бы мне санаторием...

Как-то я сказал Элему Климову, что у меня есть одна копия фильма — рабочий позитив, которую недоглядели кагэбэшники. И предложил показать ее на пленуме Союза кинематографистов. Это был единственный способ сделать фильм достоянием общественности. Элем согласился. Просмотр произвел впечатление разорвавшейся бомбы. На следующий день нас вызвали к председателю Госкино. И вновь Б.Щербина, который приехал на просмотр, был в ярости. Он выкрикнул:

— Я зампред Совмина или нет, что я сюда как на работу езжу?!

Тогдашний зам. завотделом культуры ЦК КПСС Е.Зайцев тихо сказал ему:

— Борис Евдокимович, ситуация приобретает другой оборот, фильм посмотрел весь пленум Союза кинематографистов СССР.

И тут случилось то, что никто не мог предположить. Щербина отреагировал так:

— Так ведь это хорошая талантливая картина. Мало ли какие могут быть доработки. Мы в комиссии выпустили ее?

И посмотрел на пожилого чиновника — секретаря комиссии. Тот явно «не врубился» в новый поворот событий и решительно закачал головой.

— Нет, Борис Евдокимович.

— Как это нет! — закричал Щербина и впервые не на нас. — Вы уволены.

Несчастный чиновник, очевидно, проглядевший резонанс V съезда кинематографистов, глотал открытым ртом воздух. Кто-то мне потом рассказал, что вечером он умер.

На пленуме Союза в качестве гостя присутствовал отборщик кинофестива-

ля в Западном Берлине Ганс Шлегель. Он немедленно запросил «Колокол Чернобыля» в программу фестиваля. И тут все закрутилось. Фестиваль начался, и каждый день нашу делегацию встречал пикет с плакатом «Где «Колокол Чернобыля»?» И только к концу фестиваля фильм доставили в Западный Берлин и успели показать.

За это время Лоуренс Шиллер несколько раз интересовался судьбой сценария. И в конце концов сказал, что с огорчением разрывает наш договор, так как запускается в производство. Через месяц он снова приехал в Москву. Сценарий

В.Синельников в Ватикане во время съемок фильма «Приближение к Апокалипсису»

был в ВААПе, и я узнал, что его можно отдать Шиллеру, которого я нашел в гостинице.

— Лэрри, сценарий у меня, я могу его вам привезти, — сказал я ему по телефону.

— Поздно, Владимир, — ответил он. — Единственное, что я могу сделать, просто его прочитать. Привези его мне в «Советскую»,·завтра суббота, позвони в понедельник, я тебе расскажу о своих впечатлениях.

В субботу утром он позвонил мне сам.

— Владимир, я восстанавливаю договор, отказываться от этого сценария было бы глупо. Я покупаю тебе билет, ты немедленно летишь в Лос-Анджелес и сводишь сценарий с тем, что сделали Полл и Миллер.

Я был счастлив. Для скорости американский сценарий был переведен на русский язык и записан на магнитофонные кассеты. Так что, когда я летел в Лос-Анджелес, в наушниках у меня звучал текст, а на магнитофон я надиктовывал свои замечания по сценарию. Я пробыл в Лос-Анджелесе три дня и могу сказать, что такой высочайшей школы профессионализма у меня не было до сегодняшнего дня.

Мы сидели в офисе у Лэрри за круглым столом: он, его помощник, переводчик и я. В центре стоял магнитофон, и мы обсуждали мои замечания по их тексту и их замечания по моему. Секретарша в наушниках синхронно печатала эту беседу, которая параллельно переправлялась в Нью-Йорк Миллеру. Я спросил Лэрри, почему он не участвует в беседе.

— Чтобы тебя не сковывать, — ответил он.

Во время работы к столу подкатили поднос с кофе и кексами.

— Никаких бутербродов, чтобы не отвлекаться, потом пойдем обедать, — пообещал Лэрри.

Когда наступил момент обеда, я оставил свою сумку в офисе.

— Забери, — сказал Лэрри.

Зачем, подумал я, полагая, что мы будем после обеда работать до упада, до полного изнеможения. Оказывается, нет.

— После обеда ты мало на что будешь способен, — сказал Лэрри, — гуляй, встретимся утром.

И действительно, за три дня мы все успели.

— А теперь лети в Нью-Йорк к Миллеру, работай с ним.

Маститый драматург был предельно демократичен, слушал максимально внимательно, и мы все обсудили. А через пару месяцев я уже вез его в зону. Мне удалось получить на это разрешение властей. Все-таки что-то в стране менялось. Затем в Москве за столиком ресторана гостиницы «Националь» Лэрри свел Миллера, Полла, меня и В.Познера, который блестяще перевел сценарий. Все улыбались, все было хорошо. И кто из нас мог подумать, что проект не состоится — Лэрри не собрал на него бюджет. Я был в отчаянии, хотя более опытные коллеги уверили меня, что в Голливуде это в порядке вещей.

А в это время в московских кинотеатрах и по телевидению шел «Колокол Чернобыля», собирая прессу и вызывая большой общественный резонанс. Картину купили буквально все страны мира. А зона продолжала притягивать к себе. Когда я был там с Миллером, нам показали гигантские помидоры, рассказали о двухголовых телятах. Эта зона, в которой мне уже не раз довелось побывать, становилась таинственной Зоной произведений братьев Стругацких. Возникло желание посмотреть на нее с большой дистанции. На Байкале собралась конференция ученых, посвященная Чернобылю, на которой, в частности, выступил японский физик Тосида, сказавший, что он готов жить при лучине, только бы человечество отказалось от атомной энергетики. Разумеется, у японцев к ней особый счет. Когда мы стали думать о следующей картине, посвященной Чернобылю, то прежде всего отправились в Японию к этому физику. В Токио мы его не нашли, он переехал в древнейшую столицу Японии Киото. Там мы и встретились. На вопрос, почему он сменил место жительства, ученый ответил так:

— Понимаете, у меня начали подрастать внуки, и я хочу, чтобы они видели звезды. В Токио их не видно, все затмевает электричество — освещение, реклама. Я думаю, если закрыть атомные станции, то уменьшение иллюминации никому не повредит.

Вскоре из Горького в Москву вернули академика Сахарова. Я мечтал сделать о нем фильм. На студии мы взяли камеру под фильм о Чернобыле. Так как снимать Сахарова было еще запрещено, то мы провели съемки у меня дома. Сахаров не согласился с японским физиком, возразив ему по поводу лучины: «Человечество не должно искать свое будущее на путях бедности и аскетизма». Он сказал, что ядерная энергетика, очевидно, просуществует еще лет сорок.

— А потом? — спросил я.

— За это время наука что-то придумает, — уверенно ответил он. — Человечество должно жить долго, очень долго.

Эта беседа противостояла апокалиптическим представлениям об атомной энергетике, о том, что Чернобыль стал провозвестником конца света.

Мы заканчивали съемки картины «Колокола Чернобыля». Но я постоянно думал, чье еще мнение могло бы оказаться весомым в наших коллективных размышлениях. И наконец мне пришла в голову безумная мысль: а что, если спросить папу римского, видит ли он в Чернобыле грядущий конец света? Разумеется, я не знал, как с ним связаться: понтифик для меня был человеком из другого мира. Я подумал, может быть, поехать в Литву к главе литовских католиков, до которого было просто чуть ближе. Но все решилось неожиданно. В Москву приехал Кшиштоф Занусси, который делал фильм о папе римском, он согласился попробовать мне помочь: он сказал, что в Ватикане так все формализовано, что я обречен на потерю времени и в конечном счете на неудачу. Однако есть один замечательный человек, поляк, главный редактор газеты «Сальваторе романио», выходящей в Ватикане, к которому понтифик прислушивается.

— Я направлю вас по каналу польской мафии в Ватикане, — улыбнулся Занусси.

Я написал два письма: одно — редактору, второе — папе. И отправил их в Ватикан. Подробности опускаю. Но через какое-то время я получил приглашение приехать в Рим с группой. События должны были развиваться следующим образом: папа должен был обратиться с проповедью к паломникам на площади перед собором святого Петра. В случае непогоды все действие переносилось в

собор. Со всего мира съехались десятки тысяч человек. Нам объяснили, что мы будем стоять в специально отгороженном месте в первом ряду. Папа никогда не дает интервью. Он подойдет благословить нас, зная, что мы будем с камерой и спросим его о Чернобыле. Смешно сказать, я все время думал о том, поцеловать ли мне руку папе. Я атеист, хотя, может быть, атеист по невежеству, но тем не менее. И руку целую только женщинам. Так я тогда полагал.

Погода испортилась, и проповедь перенесли в собор. Невозможно передать, насколько все это торжественно и красиво выглядело. Когда говорят «паломники со всего света», звучит как метафора. А это надо понимать буквально. Белые, черные, желтые католики съехались послушать папу действительно со всех континентов. Мы снимали общий вид собора изнутри, когда за нами пришли и провели в отдельное помещение. Мы установили камеру, поставили свет. Через несколько минут вошел понтифик, а я в это мгновение подумал: «Единственный раз в жизни я сейчас приближусь к папе, и чтобы я не поцеловал ему руку, ну уж нет» — и нагнулся к его протянутой руке. На вопрос о Чернобыле он ответил по-русски: «Молитва и надежда». И больше ничего не обещал.

Но и сегодня я часто вспоминаю его слова. Ведь точнее не скажешь.

«Человек на все времена»

Когда Андрей Дмитриевич Сахаров согласился для фильма о Чернобыле дать мне интервью о взрыве атомной станции, то задачу я поставил себе неизмеримо шире: сделать беседу максимально объемной по тематике, чтобы она стала базой для будущего фильма о Сахарове, которого снимать тогда было нельзя, поэтому мы снимали его у меня дома, чтобы исключить возможность внешних вмешательств. Я жил на Садовом кольце напротив дома Сахарова и все-таки заехал за ним на машине, страхуясь от возможных неожиданностей. Накануне вечером я встретил Алеся Адамовича и рассказал ему о предстоящей встрече. Он очень настойчиво попросил меня разрешить ему присутствовать. Я согласился и не пожалел, потому что участие в беседе Адамовича расширило круг тем.

Съемки продолжались около трех часов. Разговор получился очень широкий: о физике, о ядерной физике, об атомной энергетике, о правах человека, об основах мироздания, о КГБ, о советской власти. Так что в будущем фильме о Сахарове было на что опереться.

А политические события развивались в нужном для нас направлении. Академик Велихов основал Международный фонд за выживание и развитие человечества, в который вошли известные ученые и политические деятели Советского Союза, США, других стран. В Фонде заседали академик Р.Сагдеев и владыка Питирим, внучка бывшего американского президента Сьюзен Эйзенхауэр

А.Адамович, В.Синельников, А.Сахаров, директор фильма А.Грушенков, оператор И.Двойников на съемках интервью академика Сахарова, которое вошло в фильмы «Колокол Чернобыля» и «Человек на все времена»

и многие другие. Велихову разрешили ввести в Фонд и Андрея Дмитриевича Сахарова. И вот недавний горьковский изгнанник принят вместе с другими членами Фонда в Кремле Горбачевым.

Мы смотрели по телевизору на Сахарова, сидящего за круглым столом напротив Горбачева, и вспоминали то, что он рассказал нам. В Горьком Андрей Дмитриевич был полностью изолирован от мира. И вдруг, спустя семь лет, к нему пришли люди из органов, установили телефон и попросили никуда не отлучаться. Через несколько часов раздался звонок, это был Горбачев.

— Принято решение разрешить вам вернуться в Москву, — сказал он.

Ответ Сахарова был таков:

— Большое спасибо, Михаил Сергеевич. Но я хочу вам напомнить, что послал вам письмо со списком правозащитников, томящихся в тюрьмах. Первым в списке стоял Анатолий Марченко, который несколько дней назад был убит в Чистопольской тюрьме.

Горбачев ответил, что в этом списке разные люди и мотивы их осуждения тоже разные.

— Да, — ответил Сахаров, — люди разные, но освободить их нужно всех, так как все они сидят по политическим мотивам.

Андрей Дмитриевич всегда оставался верен себе.

Мы наблюдали, как проходит его московская жизнь. В ФИАНе, где он работал до ссылки, его кабинет никто не занимал. И он на своем месте продолжил начатые ранее исследования.

Очередное заседание Фонда планировалось провести в Болгарии. Полагаю, что в выборе этой страны был определенный смысл. До этого абсолютно засекреченный академик ни разу не выезжал за границу. Но уж в Болгарию-то Сахарова власти выпустят. Однако в высшем руководстве страны мнения решительно разделились, и большинство категорически возражало против выезда Сахарова за рубеж. Тогда Фонд принял решение проводить заседания в Москве до тех пор, пока не выпустят Сахарова. Надо отдать должное митрополиту Питириму, который предоставил свою резиденцию для следующего заседания Фонда. Назревал скандал. Я так понимаю, что Горбачеву удалось сломить своих коллег-ортодоксов. Следующее заседание Фонда было решено провести в США, и Сахарову было дано разрешение выехать туда вместе со всеми. Америка стала его первой зарубежной поездкой.

Шло оформление документов на членов делегации. И тут Сахаров поставил перед руководством Фонда вопрос: так как в повестке дня предусмотрено обсуждение проблем, связанных с правами человека, то вместе с ним должны поехать известные правозащитники, в частности Сергей Ковалев, которого только что выпустили из зоны. Под давлением Сахарова их включили в делегацию, однако оказалось, что у Ковалева еще нет паспорта, есть только справка об освобождении. А надо срочно улетать. Но Сахаров без него улетать отказывался. И тут Велихов на свой страх и риск договорился с соответствующими инстанциями. Впервые в нашей истории человека выпустили за границу по справке об освобождении из заключения. Надо сказать, что и американцы его по этой справке приняли.

И вот, мы летим в Америку. Сахарова встречают как героя. Его, единственного из делегации, принимает президент США. Заседания Фонда проходят в Вашингтоне. За столом участников раввин крупнейшей нью-йоркской синагоги Альбер Шнайер, который хорошо известен в Советском Союзе и которого принимали Горбачев, Шеварднадзе, Яковлев по вопросам международной политики и свободного выезда евреев из Советского Союза. Его синагога находится прямо напротив советской миссии в ООН. Мне рассказывали, что когда евреев не выпускали из Советского Союза, их американские родственники взбирались на крышу синагоги Шнайера и кричали в окна советским чиновникам: «Би-ля-ди, би-ля-ди», в такой форме проводя в жизнь народную дипломатию.

Я познакомился со Шнайером в Киеве, куда он был приглашен на празднование 1000-летия христианства. Мы вели там чернобыльские съемки и сняли Шнайера, у которого была своя точка зрения на взаимоотношения религии и науки и техники, а также их тернистого пути на пользу человечества. К моменту съемок в Вашингтоне Шнайер уже был членом Фонда за выживание и развитие человечества, и мы решили снять его в его синагоге в Нью-Йорке.

— Где вы остановились в Нью-Йорке? — спросил меня Шнайер.

Я объяснил ему, что на съемки до отлета в Москву у меня есть только один день, и поэтому я постараюсь найти какую-нибудь недорогую гостиницу поблизости от его синагоги, так как весь наш бюджет уже истрачен. Он взял мой телефон и сказал, что поможет что-нибудь подыскать. На следующий день мне позвонила его секретарь и назвала гостиницу «Пиквик». Когда мы разместились в ней, я решил сразу же заплатить, чтобы понять, сколько у меня остается денег на автотранспорт и обед для группы. Симпатичный директор гостиницы г-н

В.Синельников берет интервью у американского физика Э.Теллера для фильма «Человек на все времена»

Гриша Витлин сказал, что платить не надо: это сделала синагога. Так я в первый и единственный раз оказался на содержании еврейского капитала. Отплатил я за это добром не Шнайеру, а Витлину, который хоть и не говорил по-русски, попросил меня прислать ему пластинки с песнями Утесова и Шульженко.

А в Вашингтоне за несколько дней до этого случилось два незаурядных события. Первое было связано с пикетированием заседаний Фонда человеком в телогрейке. Это был Михаил Макаренко, несколько лет назад депортированный из России за беспрецедентный поступок. Он и небольшая группа его соратников эксгумировали останки узников ГУЛАГа на Беломорско-Балтийском канале и захоронили их у Кремлевской стены в то время, когда в Александровском саду шли ремонтные работы. Трудно поверить, но Макаренко с друзьями удалось не только это сделать, но и снять на видеокамеру и отправить фильм на Запад. Передать градус бешенства чекистов невозможно. Макаренко вышвырнули за границу спецрейсом. И теперь он своим пикетом призывал Фонд не забывать о правах человека в Советском Союзе.

Второе событие произвело на меня не меньшее впечатление. Я каждый день следил за расписанием Сахарова, чтобы не пропустить ничего важного. В один из дней я понял, что на следующее утро вне рамок работы Фонда что-то готовится. С большим трудом узнал, что Сахаров и Ковалев собираются посетить американскую тюрьму с целью проверки пенитенциарной системы в США. И вот в шесть часов утра два высокочтимых «контролера прав человека» в США и я вместе с ними на микроавтобусе отправились в какую-то тюрьму. Ехали мы довольно долго. Оператора в тюрьму не пустили, фотокамеру у меня на входе забрали. Остались только личные воспоминания. Нам показали одиночные камеры, являющие собой довольно тягостное зрелище: вместо внешней стены — решетка, так что заключенные постоянно на виду. Некоторые, очевидно, не выдержав публичного одиночества, набрасывают на решетку простыню. Помню, в одной из камер на полке были видны какие-то книжки и двухкассетник. Среди

общих помещений тюрьмы — зал со спортивными снарядами, комната с телевизором, телефон, по которому можно звонить домой. Потом нас провели в столовую, на кухне на стене висело меню с указанием количества калорий в каждом блюде. Нас накормили обедом для заключенных: пицца, кусочек сливочного масла, что-то еще, уже не помню. Сахаров с Ковалевым обменивались впечатлениями. Я очень жалел, что нам не разрешили все это снять, пришлось ввести это в дикторский текст.

В Америке все ждали встречи Сахарова с американским изобретателем водородной бомбы Эдвардом Теллером. Она должна была состояться в Вашингтоне на обеде в честь академика Сахарова, на который собрались сотни человек. Все рассаживались за круглыми столиками, а на подиуме стоял главный стол. Таблички с именами Сахарова и Теллера стояли рядом. За полчаса до начала обеда оба «отца» водородной бомбы уединились в отдельной комнате. О чем они говорили, не знает никто. После чего Сахаров уехал и на обед не остался. Можно предположить, что они говорили о «звездных войнах», так, во всяком случае, предполагали собравшиеся. Сейчас об этом уже не узнаешь. Больше два гиганта физики не встречались никогда.

Один раз я переоценил значение бесценной, написанной рукой Сахарова записки, которая лежит у меня в архиве: «Согласен, чтобы фильм обо мне снимался по сценарию В.Синельникова». Как-то раз я стал излишне настойчиво просить Сахарова рассказать о чем-то, и он, помолчав, сказал:

— Я передумал, я не буду больше сниматься в фильме.

Я будто почувствовал удар в живот тяжелым металлическим шаром, которым рушат здания. Вышел в холл, сел в кресло, словно в нокдауне. Это случилось к концу съемок. Больше я к Сахарову не подходил. Вернувшись в Москву, бросился к Боннэр. Она выслушала меня и спокойно сказала:

— Я с ним поговорю.

Работа была продолжена.

Мы еще снимали, но пора уже было думать о монтаже. Вопрос о режиссере фильма был до сих пор еще открыт. Съемки велись мной и оператором. В то время меня пригласили помочь организовать первый фестиваль документального кино в Японии. Я давал консультации организаторам, рекомендовал для программы советские фильмы (один из них — латышская «Улица Поперечная» Ивара Селецкиса — в результате получил Гран-при), потом полетел в Японию, где познакомился с классиком мирового документального кино американцем Ричардом Ликоком, который был приглашен на фестиваль членом жюри. Мы разговорились, я рассказал ему, что снимаю фильм о Сахарове. Он мало что о нем слышал и с огромным интересом воспринимал то, что я ему рассказывал.

— А хотите стать режиссером этого фильма? — спросил я его.

— Хочу, — решительно ответил он.

Он был в поездке не один, с ним была спутница, без которой, как я узнал позже, он никуда не ездил. Это была довольно молодая женщина, она при Рикки (так она его называла) выполняла функцию монтажера, продюсера и спутницы жизни. Мы стали обсуждать детали. Я предложил им приехать в Москву, познакомиться с Сахаровым и Боннэр, получше узнать их. И тогда окончательно решить о начале совместной работы. Вернувшись в Москву, я рассказал об этой встрече Андрею Дмитриевичу и Елене Георгиевне. Они согласились познакомиться с Ликоком. Очень скоро он со своей спутницей приехал в Москву. Вечер дома у Сахарова и Боннэр получился замечательный, очень спокойный, никто не стремился друг другу понравиться. Все шло само собой. Сахаров дал добро на то, что режиссером фильма будет Ликок, на которого Сахаров произвел сильное впечатление. Договорились, что Ликок возвращается в Париж, забирает все, что ему нужно, и свою камеру, к которой он привык, и возвращается в Москву. Следующим вечером он улетел, а ночью Сахаров умер.

Я позвонил Ликоку в Париж, он был потрясен. Я предложил ему делать картину по снятому материалу, но он сразу же отказался, объяснив, что он снимающий режиссер. Картину о Сахарове очень хотел снимать Александр Иванкин, который даже был готов быть вторым режиссером у Ликока. В изменившейся ситуации я не возражал, чтобы теперь режиссером картины стал он.

Надо было готовиться к съемкам, о которых мы и предположить не могли,

создавая сценарий, съемкам похорон Андрея Дмитриевича. Я сидел в его квартире, когда обсуждались вопросы, связанные со скорбными процедурами. Одним из первых приехал Е.Примаков, бывший в то время председателем верхней палаты Верховного Совета Советского Союза. Он предложил от имени правительства, чтобы тело для прощания было установлено в Колонном зале Дома Союзов, а похороны состоялись на Красной площади или на Новодевичьем кладбище. Елена Георгиевна решительно отказалась и от того, и от другого предложения. И объявила волю семьи: захоронение на Востряковском кладбище, где покоится мать Боннэр, а местом прощания после долгих переговоров был выбран Дом молодежи на Комсомольском проспекте. Мотивом этих решений Елены Георгиевны было решительное неприятие ритуалов советского режима, против которых так последовательно боролся академик Сахаров.

В последний путь гроб с телом Сахарова отправился из дома сначала в ФИАН, где многие годы он работал, затем в Президиум Академии наук, куда с покойным приехало прощаться Политбюро ЦК КПСС во главе с М.Горбачевым. И наконец в Дом молодежи. Сюда пришло гигантское количество людей попрощаться с мессией своего времени. Если бы это мог видеть сам Андрей Дмитриевич, которого захлопывали в Кремле...

От императора до короля

Самым «долгоиграющим» проектом в моей жизни стали «Тени Фаберже». Несколько лет назад мой приятель — галерист, живущий много лет в Израиле, спросил меня при встрече: «А почему ты не сделаешь фильм о Фаберже?» Поначалу я представил себе еще одну картину «Центрнаучфильма» — благородную скуку для изысканных ценителей ювелирного искусства. Но, раз за разом возвращаясь к этому разговору, я стал смотреть на эту идею иначе. Слово «Фаберже» звучит как будто на эсперанто. Все знают это имя. Но лучшие работы мастера не видел никто, потому что они составляют частные коллекции, недоступные взору широкой публики. Я и представить себе не мог, какое количество приключений и неожиданностей меня ждет на этом пути. Но всего бы этого не случилось, если бы меня не одарила своим доверием Ирина Федоровна Полынина, директор Алмазного фонда в Кремле, входящая в «масонскую ложу» фабержеведов, которая, наверное, не превышает и десятка людей. Чужому там двери не открывают.

Мне казалось, что игра стоит свеч, если снять лучшие частные коллекции и создать не видеоальбом произведений Фаберже, а живую человеческую историю. Погружаясь в материал, я с горечью убедился, что и в таком, казалось бы, чистом и далеком от политики деле, как ювелирное искусство, стоило к нему прикоснуться власти большевиков, сразу же появлялись кровь и преступления. Семье Карла Фаберже, его детям, его работам тоже не удалось этого избежать. Новая власть нуждалась в деньгах и принялась реквизировать произведения ис-

А.Ромашин, исполнявший роль Фаберже, на съемках фильма в Букингемском дворце

кусства. Еще в 1924 году пришлось возвращать поезд, шедший из Москвы в Читу, который тайком от общественности вез произведения искусства, чтобы впоследствии, не привлекая внимания просвещенной Европы, реализовать их на аукционе. В тот раз не вышло: в западноевропейских газетах появился список произведений, которым предстояло стать оружием пролетариата. Но, увы, через несколько лет, уже ничего не стеснялись. Полбеды, когда произведения распродавались. Но когда они шли на переплавку, то погибали навсегда.

Дошли руки у режима и до Фаберже. Его сын Агафон был по личному указанию Троцкого призван в комиссию по описанию драгоценностей. Попытка уклониться от этой работы была пресечена. Когда повестку принес нарочный, пришлось подчиниться. Можно представить, что испытывал Агафон, когда перед его глазами представали вещи, владельцев которых он прекрасно знал.

Всемирную славу Фаберже принесли пасхальные императорские яйца, которые изготавливались в его мастерских. На Пасху император получал ежегодно из рук Фаберже два сюрприза — один для жены, второй для матери. О том, какие они будут, оживленно гадали во дворце задолго до Пасхи. Так продолжалось до 1917 года. Последнее яйцо не увидел никто. Но ведь его сделали, известно, что оно было венцом ювелирного мастерства, плодом долгих раздумий ювелиров над событиями и судьбами династии. Каким же был последний шедевр мастера? Фаберже всегда держал все в секрете.

Отсюда пришла мысль: Карл-Густав Фаберже должен посмотреть на последнюю работу своих мастеров, так как бури и штормы революции помешали ему в реальности увидеть работу законченной. С этой целью экранная реинкарнация перенесет великого мастера в образе искусствоведа, специалиста по работам Фаберже, в сегодняшнюю жизнь. Он наш современник, одет как респектабельный европеец и не рассказывает каждому встречному, что вернулся из потустороннего мира, но неуловимые нюансы помогают зрителю постигнуть его тайну. Он ищет это последнее яйцо, которое — мы предположили, почему бы и нет? — могло сохраниться. «Могло», — ответила на наш вопрос Ирина Федоровна Полынина.

И тогда мы стали мечтать о коллекциях за семью печатями. Прежде всего, конечно, это коллекция королевы Великобритании, самая большая, самая известная. Ведь английская принцесса Александра, жена английского короля Эдуарда VII, и российская императрица Мария Федоровна, жена Александра III, были сестрами. Поэтому поклонница Фаберже из Лондона имела большие родственные возможности собирать произведения этого мастера. Мы знали точно, что никому из наших коллег, включая английских, не было разрешено снимать королевскую коллекцию.

И вот мы с Ириной Федоровной в Лондоне. Тут наконец я по-настоящему понял, что такое «масонская ложа». Мы были приглашены в один из самых респектабельных лондонских клубов, где меня представили сэру Сноумену, консультанту королевы по ювелирным произведениям, и лорду-хранителю королевских ценностей сэру Хэшлэму. Голова слегка кружилась от запаха дорогих сигар и имен лиц, сидящих за столом. Мне было разрешено сформулировать идею фильма и нашу просьбу в связи с ним. Убежден, что все это было невозможно, если бы не Полынина. Собеседники сказали, что практически наверняка просьба будет отклонена, но они расскажут королеве о замысле фильма, о его благородной задаче — сделать работы Фаберже достоянием широкого зрителя. Я не знаю, кто больше удивился — я или Сноумен с Хэшлэмом, — когда королева согласилась. Я попросил от имени съемочной группы фильма о Фаберже передать ей в знак нашей благодарности великолепную фигурку лошади, созданную на заводе в Гусь-Хрустальном. Перед отъездом пресс-атташе королевы передал мне от ее имени благодарность за подарок. Я бережно храню это письмо в своем архиве.

Специально для нас вещи Фаберже были доставлены в Букингемский дворец. Анатолий Ромашин играл главную роль. Надо было видеть, как он дотрагивался до королевских ценностей, будто вспоминал их на ощупь. За ним внимательно наблюдали хранители, доставившие коллекцию во дворец и не разрешавшие никому даже коснуться этих предметов. В тот год, когда велась съемка, Букингем еще не был открыт для посетителей. Парадную залу дворца нам пре-

доставили на несколько часов. Сэндвичи и кофе выходили пить в машину, которую разрешили оставить во дворе дворца. Прошли годы, и, насколько мне известно, после нас такого рода съемки никто не проводил.

После этой лондонской экспедиции, благодаря нашему талисману Ирине Полыниной, нам открыли двери, которые до того тоже были тщательно закрыты. Это было уже в Москве, в организации, которая называется Гохран. Здесь находится золотой запас страны, конверт с информацией об объеме которого имеет право вскрыть только президент страны. Но мало кто знает, что в Гохране есть и свое собрание ювелирных ценностей, которое составляют реквизированные в разные годы советской властью предметы. Публичной эту коллекцию не назовешь, ведь наследники-то живы, равно как и семейные предания. И здесь тоже есть вещи Фаберже. Каково же было наше изумление, когда мы увидели среди них портсигар и часы работы Фаберже, принадлежавшие Николаю II. Бог ты мой, ведь первым руководителем Гохрана был Юровский, тот самый Юровский, который возглавлял расстрел царской семьи. Нам представилось, как он залезает в карман шинели только что убиенного самодержца и забирает часы и портсигар. И на этом основывает коллекцию Гохрана. Да и потом за время репрессий проводилось столько конфискаций имущества, что было из чего выбирать, поэтому не вызывало сомнений, что пускать сюда никого нельзя. Здесь мы сняли еще несколько работ Фаберже.

А затем отправились через океан в Нью-Йорк снимать знаменитую коллекцию Малколма Форбса, в которой хранится одиннадцать пасхальных яиц Фаберже, в то время как в Кремле только десять. Форбс был человек с куражом. Он участвовал в мотоциклетных пробегах, прыгал с парашютом. И в свое увлечение Фаберже он тоже внес не меньше темперамента. Одиннадцатое яйцо он купил за несколько миллионов долларов, чтобы «уйти в отрыв» от Кремля. В отличие от Гохрана, коллекция Форбса открыта для публики, даже билет не надо покупать, входи и смотри, любуйся, все в открытой экспозиции. Если, конечно, в этот момент Форбс не откликнулся на просьбу какого-либо музея передать экспонаты на выставку.

Одна такая выставка состоялась в Москве, в Оружейной палате в Кремле, когда Форбс согласился представить для экспозиции все лучшие работы из своего собрания. Но при этом остался верен себе: попросил, чтобы над музеем парил воздушный шар с его именем. Это, во-первых. А во-вторых, чтобы яхта, на которой он собрался прибыть в Советский Союз, причалила у набережной в Ленинграде, а затем прошла по Волго-Балтийскому каналу открытым туристским маршрутом до Москвы. Наши уговорили его, чтобы воздушный шар висел не над Кремлем, а у Хаммеровского центра, где ему сняли апартаменты. Форбс согласился. Но в Москву яхту не пустили спецслужбы. Еще время такое не настало.

Кристофер Форбс, сын Малколма, которого к моменту работы над фильмом уже не было в живых, разрешил нам снять коллекцию и сам дал интервью нашему герою.

В Нью-Йорке мы еще раз убедились в существовании неформального сообщества фабержеведов, куда входила и наш консультант Ирина Полынина. С ее помощью мы были представлены братьям Шейфер и Гезе Габсбургу, знаменитым в мире Фаберже собирателям и экспертам. «Русский дом» Шейферов широко известен, галерея Габсбурга на Пятой авеню не нуждается в представлении. Габсбург передал через нас в Оружейную палату снимки принадлежащих ему рисунков Фаберже, которые незадолго до этого были идентифицированы.

Габсбург рассказал нам, что к нему приходил кто-то из «просвещенных» русских «авторитетов» и, таинственно приоткрыв кейс, вытащил «Варю Панину». Эта фигурка знаменитой цыганки работы Фаберже общеизвестна не менее императорских пасхальных сюрпризов. И так же общеизвестно ее местонахождение в «Русском доме» Шейферов, где мы ее и сняли. Поэтому содержимое кейса крайне развеселило Гагсбурга, о чем он прямо сказал владельцу квази-Паниной. Тот вздохнул, расстроенный излишней компетентностью эксперта, и раскрыл перед ним кейс пошире. Тут уже Габсбургу пришлось удивиться, потому что перед ним предстали еще три «Вари», которым предстояло оказаться на рынке Фаберже.

Свободные часы в Нью-Йорке я проводил в книжных магазинах в поисках совершенно конкретного альбома, о котором мне рассказала Полынина. С ее слов, существовала некая таинственная коллекция работ Фаберже, которую никто никогда не видел. Ее заказал мастеру король Таиланда. Где-то там, в сиамских чертогах, хранится более ста работ. И только недавно американские фотографы сняли их на пленку и выпустили альбом. В поисках его я и бродил по Нью-Йорку. Когда накануне съемок в галерее Форбса меня принял Кристофер, я спросил его об этом альбоме. Он улыбнулся и сказал: «В Америке было два таких альбома. Теперь остался один».

Вышел в соседний кабинет, вынес альбом и протянул его мне: «Дарю». Фотографы американские, но альбом издан в Бангкоке, при королевском дворце.

Я не мог оторваться от фотографий, это был совершенно неожиданный, оригинальный Фаберже. Даже нельзя было представить себе таких его работ. Стало ясно, что тайский эпизод сделает картину уникальной.

Вернувшись в Москву, я попросил, чтобы меня принял посол Таиланда. И вот я в уютном особняке рассказываю ему о фильме, об альбоме, который мне подарил Форбс, о своих впечатлениях от неведомого Фаберже. Затем я попросил помочь мне снять в Таиланде королевскую коллекцию и, если это возможно, встретиться с королем. Лицо посла было непроницаемым, но что-то в его глазах я прочел. Как я был наивен. Позже я узнал, что даже произносить имя короля посол не имел права. Высочайшего уровня этикет неуклонно прописывал все, что касалось двора. Наши дипломаты рассказывали мне, что когда наш премьер Николай Рыжков был с визитом в Таиланде, он привез подарок королю, полагая, что сам вручит его. Он был наивен, как и я. Подарок в специальной карете был доставлен во дворец, откуда вернулась лишь благодарность за сувенир. Король есть король. Но я уже не мыслил фильм без Таиланда. Хотя мне объяснили, что наш министр иностранных дел должен по этому поводу направить ноту (ноту!) министру иностранных дел Таиланда, и тогда тот доложит министру двора. Что будет дальше, предсказать нельзя. И тем не менее я оказался в Таиланде, ведомый нашим послом. Вот с кем мне тоже повезло. Карьерный дипломат, в совершенстве знающий тайский язык, влюбленный в эту страну, руководил мной во время этой поездки.

Как ни странно, все решили фотографии. Когда я встретился с пресс-атташе короля, я рассказал ему о съемках королевской коллекции в Букингеме. Он спросил:

— А у вас есть фотографии?

— Есть.

— С собой?

— С собой.

— Покажите.

Он принялся тщательно рассматривать их и попросил оставить на день.

Через день мне сообщили, что согласие на съемки получено.

Я вернулся в Москву готовить экспедицию. Мы с Полыниной рассматривали альбом, предполагая, какие работы стоит снять прежде всего. На первом месте, конечно, стоял нефритовый Будда, которого король заказал Фаберже. Надо сказать, что история появления этой коллекции удивительна. Король Сиама Рама V приехал в Петербург искать у России защиты от Франции, в те годы она энергично колонизировала юго-восток Азии. Короля пленила Россия и привели в восторг вещи Фаберже, которому он заказал целую коллекцию. Первым в списке стоял Будда.

На Урале нашли камень, огромный кусок нефрита. Когда Будда был готов, Фаберже направил своего сына Евгения в Сиам вручить Будду королю. Путешествие было долгим, а завершилось оно драматически. Во время транспортировки Будда упал на землю и разбился. Тогда Фаберже отправил людей за новым камнем. Сделал новую работу и вновь отправил ее королю. Весь Таиланд ликовал, когда Будда оказался на месте. На этот раз все обошлось благополучно.

Рама V оставил в Петербурге дочь и сына. Дочь училась в Смольном, а сын служил кавалергардом, влюбился в простую русскую девушку. Пришлось ее сделать фрейлиной при дворе, но никто и не предполагал, что наследник престола женится на ней. Правда, в Бангкоке тоже не думали, что дело зайдет так

далеко. И, как говорят злые языки, ее там кормили толченым стеклом во имя высших династических интересов.

В Бангкоке нам представили человека, который готовил альбом Фаберже к печати. Очевидно, он был одним из чиновников дворца, хотя по профессии совершенно явно был экспертом-искусствоведом и сразу же нашел общий язык с Полыниной. Он был одет в ослепительно белый китель с аксельбантами и поразил нас на съемках во дворце, когда прямо в кителе лег у портрета короля, пролежал несколько мгновений, а затем невозмутимо продолжил беседу с нами. Так относятся к королю в Таиланде все.

Нам вынесли в главный зал дворца несколько поразительных по своей красоте работ Фаберже. Но Будды среди них не было. «Он находится в личных покоях короля», — ответили мне. Я вспомнил свой первый разговор с тайским послом и понял, что если я продолжу эту тему, то не исключено, что меня депортируют. Но благодаря Ромашину, потрясающему залу дворца и, естественно, работам Фаберже сцена получилась впечатляющей.

Съемочный период закончился, хотя хотелось снимать еще и еще. Но тут случилась нелепая трагедия. На своей даче под упавшим на него деревом погиб Анатолий Ромашин. В работе над фильмом настал долгий перерыв. И вот только сейчас появилась возможность его завершить.

Дело в том, что после гибели Ромашина произошло еще одно событие, которое сняло все сомнения в том, что картину надо завершать. Как я уже говорил, история поиска последнего яйца Фаберже была скорее игрой ума, художественным вымыслом, нашим сценарным приемом. И кто мог подумать, что жизнь подчинится нашему замыслу? Совсем недавно сотрудница Минералогического музея в Москве Марина Чистякова и сотрудница Гохрана Вероника Валдаева, в который раз разбирая свои запасники, обнаружили две поразительно красивые голубые полусферы. Интуиция подсказала им созвониться с коллегой из Оружейной палаты в Кремле Татьяной Мунтян, новой звездой фабержеведения. Увидев полусферы и кварцевое облако, она мгновенно узнала фрагменты яйца, сделанного в 1917 году. Это была сенсация. С 1925 года яйцо в разобранном виде лежало в Минералогическом музее им. А.Ферсмана, в то время как все, сбившись с ног, искали его по всему миру. Круг замкнулся: то, что было художественным вымыслом, оказалось реальностью. В итоге родился новый финал фильма.

«Лишние люди?»

Поздно вечером дома прозвучал звонок. Это был журналист, известный правозащитник.

— Ты снимал фильм о Сахарове, ты сделал «Последний миф». Срочно лети в Бостон и сними Елену Георгиевну (Боннэр). Она в больнице, чувствует себя плохо. Торопись. Сейчас необходимо сделать фильм о правозащитниках. Время того требует.

Я задумался. Как утверждают социологи, телевизионный зритель меняется каждые пять лет. Когда умер Сахаров, за его гробом шли семьсот тысяч человек. Через десять лет у его дома собралось... двенадцать человек. Я тогда осознал, что это колокол, который звонит по каждому из нас. И написал синопсис фильма о правозащитном движении в Советском Союзе и в России. И отправил его одному из олигархов. Я тогда еще не знал, что Е.Боннэр обратилась с просьбой поддержать музей Сахарова к двумстам крупнейшим финансистам России. Не ответил ни один. Я тоже не получил ответа. Однако почти через полгода олигарх позвонил мне и, словно получив мое письмо накануне, сказал, что очень заинтересован в таком фильме и считает его крайне важным для общества. Встреча, на которую он меня пригласил, продолжалась более часа и была беседой единомышленников.

Действительно, кто из сегодняшних молодых знает Марченко, Буковского, Щаранского, Богораз, Даниэля и Синявского... «Начинайте», — был дан мне ответ. Забегая вперед, скажу, что финансирование проекта было практически полностью обеспечено и за все время работы над фильмом не было произнесено ни одного слова рекомендательного характера. Я даже не уверен, смотрел ли олигарх снятую картину.

Но так или иначе мы решили вернуть в историческую память нового поколения тех, кто в 60—70-е годы, расплатившись карьерой или даже жизнью, дал нам возможность сегодня существовать без выездных характеристик, тезисов к 7 ноября и 1 мая, без всего этого зазеркалья.

Думая о героях фильма, я вспомнил уникального человека Александра Сергеевича Есенина-Вольпина. Талантливейший математик, в диссидентском сообществе он был непререкаемым авторитетом, «законником» в области прав человека. Он даже сталинскую конституцию максимально использовал для этой цели. Переспорить его было невозможно. Поэтому как только приближался очередной съезд партии или визит крупного западного политического деятеля, Вольпина отправляли в психушку, чтобы избежать диалогов с ним на какой-либо демонстрации или где-то еще.

Я начал всех расспрашивать, где Есенин-Вольпин. Даже хорошо знавшие его люди отвечали мне: «Да он давно умер». Но оказалось, что он живет в Бостоне, в американской богадельне, на американскую пенсию. Работает, в хорошей форме. Мы разыскали его.

— Вы еще живы, Александр Сергеевич? — пошутил я.

— А как же я могу умереть, оставив в таком виде математику Лобачевского, — ответил он. — Ну хотя бы его арифметику надо привести в порядок.

Лариса Богораз. 34 года назад она взошла на лобное место в знак протеста против вторжения советских войск в Чехословакию

Как же должна была ненавидеть свой народ советская власть, чтобы выдавить из страны лучших. Даже сына великого русского поэта Сергея Есенина не пожалели, не уберегли. Российский паспорт ему не вернули и сегодня.

Еще одним героем фильма стал известный диссидент С.Григорянц. Во время интервью он неожиданно для меня начал говорить о причине смерти Сахарова. Его гипотеза была столь неожиданной, что я долго думал, вставлять ли ее в фильм. По мнению Григорянца, неожиданную смерть Сахарова можно расценивать как убийство. Давний «клиент» КГБ, побывавший в ГУЛАГе, Григорянц полагал, что без спецслужб здесь не обошлось. Приближались первые в России президентские выборы, и самым очевидным кандидатом в президенты мог стать Сахаров. Вот и причина.

Вот что он мне сказал:

— Вопросы появляются тогда, когда есть серьезные основания для того, чтобы их задать. Мы вообще очень плохо верим в особенно удачные для советской власти совпадения. Андрей Дмитриевич умер в совсем не случайное время, и де-

ло было не просто в его противостоянии Горбачеву, агрессивно послушному большинству в Верховном Совете и на самом деле даже либеральному истеблишменту, который сначала Сахарова поддерживал. Буквально через месяц после его смерти, вернее, как я думаю, после его гибели, было официально объявлено, что в Советском Союзе вводится пост президента и создается упрощенная форма выбора этого президента Верховным Советом. Реальным соперником Горбачева мог быть только Сахаров. Вполне очевидно, что план убийства Андрея Дмитриевича мог обдумываться в Комитете государственной безопасности задолго до этого. Среди тех докладных, которые передал Елене Георгиевне Боннэр Степашин, докладных председателя КГБ Андропова в Политбюро, есть две очень любопытные, если я не ошибаюсь, за 1982 и 1983 годы. И в одной, и в другой речь идет о том, что Елена Георгиевна Боннэр, жена Сахарова, которая, с точки зрения КГБ и советских властей, являлась его злым гением и постоянно из-за своего агрессивного антисоветизма и из рекламно-политических соображений подталкивала Андрея Дмитриевича на антисоветские акции, сейчас очень разочарована тем, что западные средства массовой информации, западные политики начинают забывать о его существовании, что теряется интерес к Сахарову, а значит, и к ней. И вот, по версии Андропова, для того чтобы поддержать этот интерес, Елена Георгиевна якобы решила убить Андрея Дмитриевича. С этой целью она не дает ему тех лекарств, которые ему нужны, и, заморив его в Горьком, таким образом стремится обвинить в этом советские власти. В переводе на русский язык этот очевидно сфальсифицированный рассказ Андропова членам Политбюро звучит примерно так: как вы будете реагировать на то, что Сахаров умрет? Естественно, ожидаются, два возможных ответа: первый — если это произойдет, строго наказать виновных. А это означает смертный приговор Андрею Дмитриевичу. Второй — не допустить этой антисоветской акции, что по сути являлось отказом Андропову в санкции на отравление или убийство Сахарова. И, видимо, старики в Политбюро, то ли более разумные, то ли более осторожные, хотя вряд ли более человечные, но все-таки сами близко стоящие к смерти, не решились на этот шаг. Но через год Андропов пишет опять, снова подчеркивая, что Боннэр хочет привлечь к себе внимание, хочет убить своего мужа и с этой целью не вызывает к нему врача, когда ему становится плохо. И, оказывается, есть уже и свидетельница этого, та самая сотрудница КГБ, которая была оставлена в качестве соседки Сахаровых в Горьком. Эта соседка якобы вызывает врачей, а Боннэр их не подпускает к Сахарову. То есть на самом деле создан целый антураж со свидетельскими показаниями. Тем не менее снова согласия в Политбюро получено не было. Так это и осталось лишь докладными записками в деле Сахарова, а теперь в архиве Сахарова. Я проконсультировался с одним из бывших руководителей Генеральной прокуратуры Советского Союза. Что же на самом деле были это за документы и как все это нужно понимать? Он только засмеялся и сказал: «Ну кто засекречивает такие документы, ведь это же документы прикрытия, которые должны быть открытыми.

Ну, и наконец последнее свидетельство — это обстоятельства вскрытия тела Андрея Дмитриевича, которое делал врач, близкий семье Сахаровых, известный патологоанатом, в свое время арестованный по делу врачей. Он обратил внимание на странный налет желтого цвета на внутренней стороне черепа. И тут нельзя не вспомнить об известном желтом порошке КГБ, который, попадая на кожу, в течение получаса вызывает сердечный приступ и приводит к быстрой и скрытой смерти. То есть если, скажем, нанести его на ручку двери или на ручку машины, то человек внезапно умирает. И тут, с моей точки зрения, следует задать вопрос: почему не происходило серьезное расследование обстоятельств смерти Сахарова?

Однако надо принять во внимание, что Сергей Григорянц, специалист по Андрею Белому, является мастером оригинальных интерпретаций и сенсационных подходов к литературным и историческим документам. Но тем не менее отворачиваться от даже более чем спорных гипотез не следует хотя бы для того, чтобы убедиться в их ошибочности. Да, Григорянц и сегодня ежегодно проводит конференции «КГБ вчера, сегодня, завтра», но он всей своей жизнью заслужил свою субъективность. Поэтому дать ему возможность высказаться, наверное, стоит.

Меня очень заинтересовал также рассказ Натана Щаранского, в том числе и о Путине.

— Я не считаю, что можно отрезать один кусок жизни и жить только в другом. Я не отказался от своего прошлого и не отказался от своих друзей, от своих связей с тем народом, который живет сегодня на бывшей территории Советского Союза. Когда меня спрашивают, возможен ли возврат России к прошлому, я всегда уверенно отвечаю, что невозможен. По одной простой причине. Советское общество пришло к полному тоталитарному подавлению личности через убийство десятков миллионов людей, и эта система власти должна была держать под полным контролем мозги всех своих граждан. Поэтому потребовалось совсем немного времени, чтобы, как только вирус свободы, который мы, диссиденты, пытались сохранять даже в лагерях, вырвался на свободу и, что называется, испортил, заразил сотни миллионов граждан бывшей империи, они вернулись опять к своему нормальному состоянию. И теперь, чтобы восстановить над людьми, которые уже больше десяти лет подвержены этому вирусу свободы, тот контроль, который был когда-то, необходимы опять миллионы жертв. Я думаю, что сейчас это нереально, это невозможно.

— А у вас есть опыт личного общения с нынешним президентом России?

— С нынешним президентом России я встречался, когда он еще был главой ФСБ, причем 23 февраля, в День Советской Армии.

— И вы были приглашены в то здание, где уже бывали и раньше, только в другом качестве?

— В тот момент я был министром промышленности и торговли правительства Израиля. И, в частности, отвечал за тему, связанную с утечкой ядерных технологий в Иран. По этому поводу я встречался и с американскими, и с российскими политическими лидерами и сам попросил о встрече с главой ФСБ, тогда господином Путиным. И 23 февраля я получил приглашение на Лубянку. Там все праздновали, и это чувствовалось. Но господин Путин меня тогда очень приятно поразил: он открыл мне доступ к моему делу, пятьдесят одному тому. Я имел возможность сидеть в бывшем кабинете Андропова, который теперь, видимо, является музеем, и жалел, что его хозяин не мог встать из могилы и увидеть, как я листаю тома моего дела, первые страницы которого о моем аресте были подписаны лично Андроповым, а последние — о моей реабилитации, естественно, уже после его смерти.

Но этим жестом господин Путин подчеркнул, что он делает это для того, чтобы было ясно: мы пережили совместное прошлое, теперь надо строить будущее.

— А вы не заметили, что на Лубянке вновь появилась доска с именем Андропова?

— Нет, честно говоря, когда я там был, ее еще не было.

— Вы догадываетесь, кто ее восстановил?

— Думаю, что это очень печально. Если еще появится памятник Дзержинскому, то это будет явно говорить об определенной тенденции.

Но могу сказать, что, по крайней мере, во время той беседы, когда еще никто и думать не мог, что господин Путин будет президентом, он, отвечая на мои вопросы об антисемитизме в России...

— А вы задавали ему эти вопросы?

— Да. Я сказал, что нас очень волнует, что в условиях, когда существует экономически трудная ситуация, когда есть много проблем, когда людям естественно искать внешнего врага, которого можно в этом обвинить, когда целый ряд ведущих деятелей в парламенте или местных властей, скажем, губернатор Краснодарского края, выступают с явными подстрекательскими антисемитскими заявлениями, то это, с нашей точки зрения, может привести даже к обстановке погромов. Иными словами, я говорил о нашей обеспокоенности. И я почти не ожидал от него согласия с моей оценкой, так как российские власти всегда реагируют совершенно определенным образом, отрицая возможность каких бы то ни было погромов в России. Но господин Путин отреагировал гораздо, я бы сказал, умнее, чем это обычно делают российские бюрократы. Он сказал: «Такая опасность действительно существует. И меня она волнует не меньше, чем вас. Потому что вас она волнует по-человечески, с точки зрения

судьбы ваших единоверцев, а нас это волнует с точки зрения возможности выхода ситуации из-под контроля. Поэтому по моей инициативе эти вопросы обсуждаются в ФСБ, и мы будем реагировать очень жестко, расправляясь со всеми, кто попробует что-нибудь в этом роде делать». Я не говорю, искренне это было сказано или не искренне. Я говорю только, что сам ответ был совершенно иным, чем обычно.

Таким образом — от человека к человеку — мы складывали фильм, но меня не покидало ощущение некоей его асимметричности по отношению к дню сегодняшнему. И наконец мы поняли, что в фильме надо дать ответ на вопрос: а кто сегодня наследует традиции наших героев? И начали искать нынешних правозащитников. И нашли поразительных людей. Причем далеко за пределами Москвы. Их имена неизвестны широкой публике, их взаимоотношения с властью, борьба за права тех людей, в среде которых они живут, драматичны и многообразны. Они вошли в картину на равных с теми, кто является историей нашего правозащитного движения.

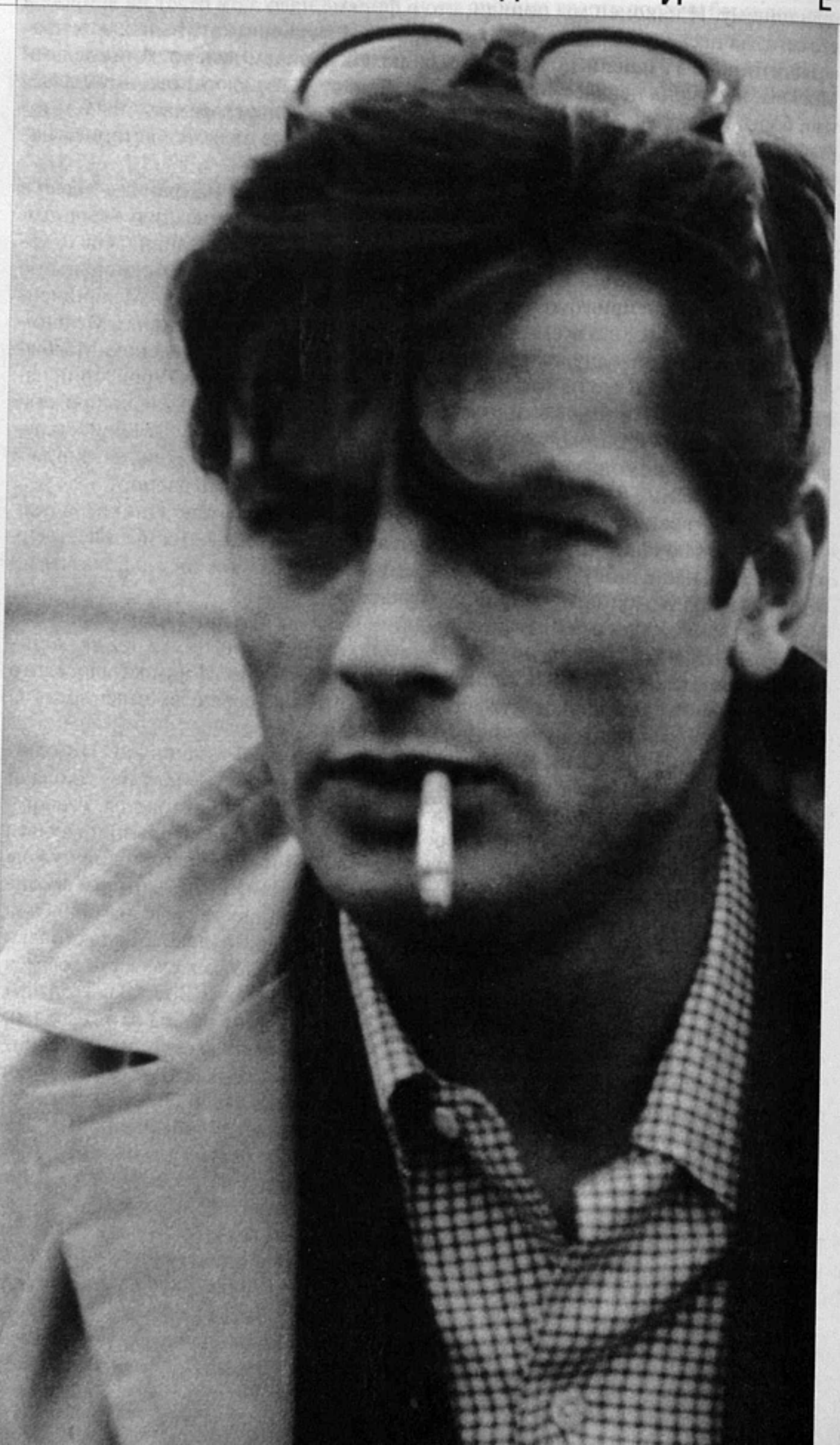
К примеру, Василий Мельниченко из села Галкинское на границе Урала и Сибири. Он организовал у себя в селе правозащитную организацию «Территория народной власти». Его попытки отказаться от местной «крыши» в виде казаков, которых объединили фуражки, нагайки и производство самопальной водки, встретили неприятие местного начальства. Непросто дается Мельниченко его выбор. Но горше всего, когда односельчане, за права которых Мельниченко отдает силы и душу, готовы отвернуться от него за пару валенок. Мы были поражены, узнав, что не органы правопорядка, а активисты «Территории народной власти» помогают пожилым обездоленным людям, всю жизнь прожившим без паспорта и потому не имеющим прав на пенсии. Одну из таких старушек мы сняли с помощью Мельниченко, она не знает, сколько ей лет, когда у нее день рождения. Люди Мельниченко помогли ей получить паспорт.

И вот тут возникает вопрос: почему сегодняшние правозащитники, за редчайшими исключениями, не столь известны в обществе, как их предшественники? Ведь в наши дни у прессы неизмеримо больше возможностей показать их борьбу, которая и драматична, и поучительна.

Собственно, ради ответа на этот вопрос я и взялся за перо. Мы работали над фильмом больше года. Многие его эпизоды по градусу конфликта между нашими героями и властью приближались к критической черте. И нам казалось, что нужно большое гражданское мужество, чтобы взять на себя ответственность за снятое, но мы были к этому готовы.

И вот фильм-трилогия «Воспоминания о настоящем» закончен. Ни один федеральный канал не взял его для показа. Но при этом нас не заковали в кандалы. Не стерли изображение на кассетах. Это с одной стороны. А с другой... Несколько публичных просмотров показало абсолютную ровность пульса аудитории. И вот тогда мы подумали: может быть, обществу сегодня не нужны правозащитники? То есть они нужны лишь конкретным людям, которые в конкретных случаях, нуждаясь в помощи, их находят. А обществу в целом борьба за права человека кажется чем-то второстепенным, уделом чудаков. Ведь столько забот окружает нас, столько повседневных проблем надо решать, и так хочется покоя. Зачем теребить душу какими-то правами человека? Вот такое горькое ощущение не покидает после завершения работы. И еще обиды за тех людей, которым мы посвятили фильм. Так что же: какое время на дворе, такой мессия? Или мы его не там искали? Но было бы совсем уж безнадежно, если бы так расценили свой труд сами правозащитники. Они знают себе цену, верят, что нужны обществу даже тогда, когда оно этого не осознает. Верим в это и мы.

ЧТЕНИЕ



Ален Делон

БЕРНАР ВИОЛЕ

Тайны Делона

Глава 6. Встреча с Висконти

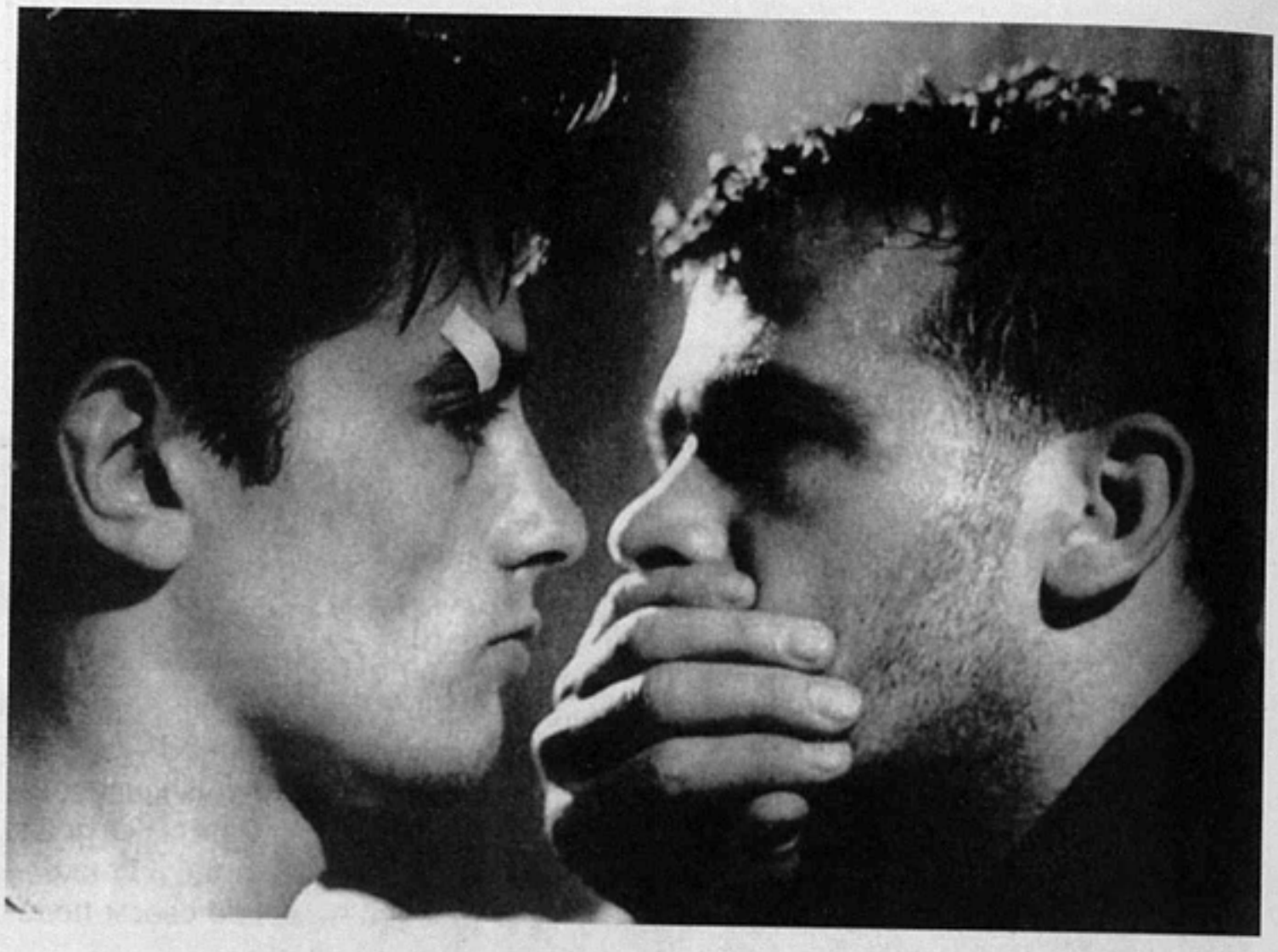
Все началось с обеда, на который Ольгу Хорстиг пригласил Лукино Висконти. За столом режиссер подробно рассказывал гостье о замысле картины, для которой он не может найти исполнителя главной роли. Ольга с восторгом слушала историю вдовы Розарии Паронди и ее сыновей Чиро, Луки, Симоне и Рокко — самого чувствительного, самого сложного, — слушала и думала о своем подопечном, молодом Делоне.

Ален — именно тот, кто нужен Висконти, убеждается она к концу обеда. И спустя несколько дней просит актера поехать с ней в Лондон. После премьеры оперы Верди «Дон Карлос» в постановке Висконти, которая произвела на Алена большое впечатление, они отправились повидать мэтра. «Лукино, — рассказывает Ольга Хорстиг, — посмотрел на Алена и без предисловий, просто и убежденно произнес: «Это Рокко». Мы с Аленом были без ума от радости». На Висконти, как оказалось, произвела впечатление не только красота молодого человека, но и его простодушие. «Это как раз то, что мне было нужно, — говорил он. — Если бы мне стали навязывать другого актера, я просто отказался бы снимать фильм. К тому же я сразу увидел в Делоне некоторую меланхоличность, отрешенность. Интересно наблюдать, как в таком человеке может родиться ненависть, ведь инстинктивно Рокко ее отвергает, он отвергает насилие».

Импресарио многих итальянских актеров, Ольга Хорстиг часто встречалась с Висконти в его римской вилле на виа Салариа. Она восхищалась его домом, коллекцией ковров и картин, унаследованной от родителей старинной мебелью. О нем всегда говорила с уважением, с восхищением, отмечая, однако, один его недостаток: «Висконти терялся перед красотой — мужской или женской, не имело значения, — он был совершенно не способен на объективное суждение». Хорстиг вспоминает день, проведенный с мэтром за работой. «К пяти часам принесли чай с целой горой пирожных и маленьких сэндвичей. Меня это удивило, и я спросила Висконти, ожидает ли он гостей. «Нет, — ответил он. — Но предпочитаю быть готовым к появлению кого бы то ни было». Обед проходил с тем же шиком. Им прислуживали несколько слуг в белых перчатках. Один из них совершенно лысый. Хозяин дома объяснил: «Это я приказал ему побрить голову. Иначе он был бы слишком красив».

Роми Шнайдер не разделяла восторгов своего жениха — его рассказы о Лукино Висконти всегда приводили к спорам. «Ален говорил, говорил. Я слышала столько восхищенных слов об этом «великолепном человеке», что они казались мне явным перебором. Ален постоянно восклицал: «Какой человек! Какой режиссер! Какой аристократ! Его манера жить и общаться, его удивительная работа с актерами, его необыкновенные придумки...» Я не могла это слушать. Я с ума сходила, едва Ален произносил это имя. «Ты мне надоел со своим Висконти

Окончание. Начало см.: № 4, 5.



«Рокко и его братья», режиссер Лукино Висконти

ти!» — кричала я. «Когда ты с ним познакомишься, ты заговоришь иначе!» — «Я не желаю знать его!»

Ален едет к Висконти в Рим. И в тот же вечер умоляет Роми по телефону: «Пожалуйста, приезжай. Ты должна познакомиться с Лукино. Это так важно для меня!» Роми уступает. Она поедет в Италию и позже не раз будет вспоминать первую встречу с великим итальянцем на виа Салариа. «Мы с Аленом входим в гостиную. Он сидит в огромном кожаном кресле возле камина и смотрит на меня с таким видом, будто говорит: «Мне не будет стоить никакого труда развеять иллюзии Алена относительно его подружки».

Но Роми покорена. «Первые же его слова приводят меня в восторг. Правда, он ясно дает мне понять, что не намерен поддаваться моему обаянию. Я прихожу к выводу, что он, вероятно, ревнив. Ален — его протеже, он хочет сделать из него настоящего актера и не потерпит никого, кто, по его мнению, может отвлечь парня от дела». Не находится ли ее молодой и красивый жених, как намекают некоторые, в любовной связи с итальянским гением? Роми, которую Висконти вскоре станет называть Роминой, решительно опровергает эти слухи. «Люди много болтали об Алене и Висконти. Но в их отношениях не было ничего предосудительного: Лукино любил Алена, ибо видел в нем великого актера. Он хотел придать форму этой сырой массе, действуя, как тиран, и претендуя на исключительную роль в судьбе своего подопечного».

Когда Делону задавали тот же вопрос, он не исключал, что гениальный итальянец был, возможно, влюблен в него. Но «чисто платонически. Висконти был эстетом, он любил красоту, предпочтительно мужскую». Писатель Джованни Тестори, вспоминая Висконти в период работы над «Рокко и его братьями», подтверждает слова Делона и добавляет: «Он поразительно руководил актерами, поразительно принимал гостей — так, словно это были особы королевской крови. Но умел быть безжалостным. Возможно, он стремился властвовать, владеть, вести, с тем чтобы потом уничтожить». Удалось ли Алену Делону избежать страсти своего ментора? Лоранс Скифано, дружившая с Висконти, не уходит от ответа, говоря, какое впечатление производила на мастера красота актеров. «Любовь для него, как и для Оскара Уайльда и Пруста, была связана с грехом. Как бы ни дальновиден он был, каким бы свободным ни казался, он нуждался в том, чтобы в любви преодолевать преграды, нарушать запреты и платить страшную дань за полученное удовольствие: деньгами, пересудами, завистью толпы и страданиями, — поясняет Скифано. — И привязывается Висконти к тем, кого не смог покорить, — к женатым мужчинам, например к Массимо Джиротти, к

«Рокко и его братья», режиссер Лукино Висконти

жениху Роми Шнайдер Алену Делону или к такому легкомысленному и капризному человеку, как Хельмут Бергер».

Для написания сценария «Рокко», первый вариант которого содержал восемьсот страниц, Висконти обратился к Сузо Чекки-Д'Амико. «Мы проводили целые дни в тренировочном зале, — рассказывает она. — При том что я не люблю бокс... Понемногу сюжет стал обретать форму. Лукино приезжал ко мне, и мы много говорили. Это был великий актер и замечательный рассказчик. Он хотел знать, как живут в Милане эмигранты с Юга, и мы отправились к этим людям».

Съемки были рассчитаны на четыре месяца, что не так уж много, учитывая трехчасовой метраж. Но возникли непредвиденные трудности. Правительственные инстанции не давали разрешение на съемки одного из эпизодов на берегу озера Фольяно в Капо Портьере. Висконти понимал, что это вызвано беспокойством по поводу сюжета: до этого ни один итальянский фильм не касался проблемы эмиграции крестьян на Север. «Порядочное миланское общество так гордится своим «экономическим чудом», что ему нет дела до несчастных, проживающих рядом, до таких, как Рокко», — негодует Висконти. Неужели режиссеру-коммунисту снова придется столкнуться с властями, судами и цензурой?

Но съемки все же начинаются — утром 22 февраля 1960 года. Режиссер радуется приему, оказанному его группе миланцами. В любом районе своего родного города Висконти находит ценных помощников. Этому способствует участие в съемках известных тогда в Италии актеров — Ренато Сальватори и Клаудии Кардинале. Другие скоро станут знамениты — Роже Анен, Паоло Стоппа, Ален Делон и Анни Жирардо, которую продюсеры одно время хотели заменить Брижит Бардо или Паскаль Пети. Но Висконти отказался это сделать. «В конце концов, я могу им дать роли маникюрш, но для героини мне нужна только Жирардо», — решительно заявляет он. Актриса, которая уже играла у Висконти в спектакле по пьесе Гибсона «Двое на качелях», в «Рокко» потрясет всех. «Висконти — изумительный актер, — говорит она. — Он умудряется повести за собой актрису, незаметно для нее сделав ее роль продолжением ее жизни. Он действует на глубине, почти на уровне подсознания и добивается скорее инстинктивных, чем сознательных реакций актрисы, в полном согласии с характером героини. Я уверена, что для актера, имеющего дело с таким великим, ужасным и веселым режиссером, каким является Висконти, предпочтительнее «быть», чем «понимать».

Ален Делон разделяет мнение своей партнерши. Ему нравится его роль, требующая физической подготовки. За год до съемок, участвуя в гала-концерте Союза артистов, он показал потрясающий номер на трапеции в десяти метрах над землей. Не сделал ли он это из упрямства, чтобы доказать, что все может, наперекор мнению профессиональных циркачей, которые его отговаривали? В Милане актер безропотно участвует во всех сценах бокса на стадионе Виго-релли в присутствии пяти тысяч зрителей. Он боксирует три настоящих раунда по три минуты. За кулисами его консультирует французский приятель Жак Ву-айон, боксер. Как и Ренато Сальватори, который в течение шести месяцев до начала съемок тренировался в спортивном зале на той же виа Салариа, Ален Де-лон следует строгому режиму тренировок.

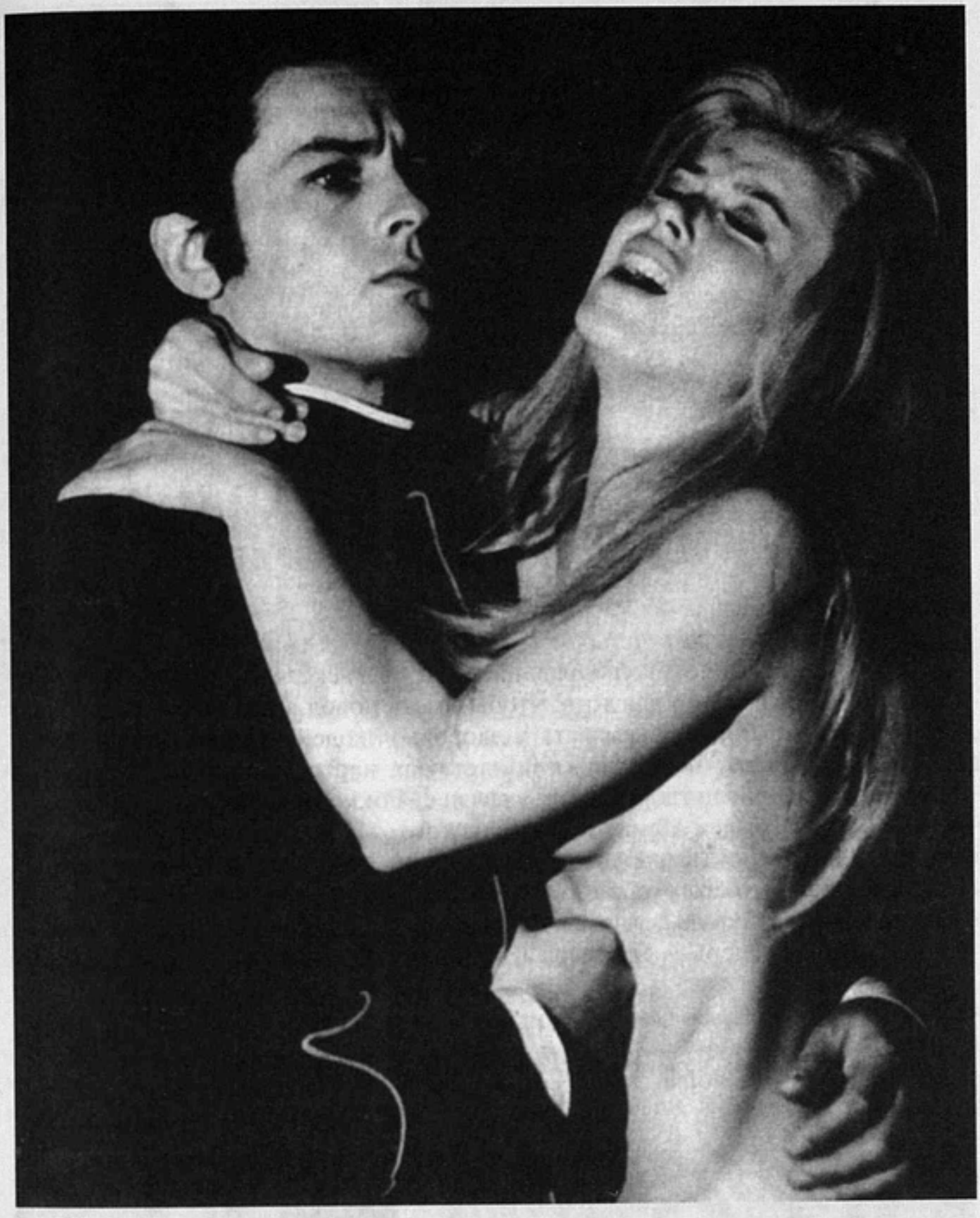
Подчиняясь жесткой дисциплине, Делон быстро влезает в шкуру своего героя. «Характер Рокко — самый сложный из тех, что мне приходилось играть, — признавался он в одном из интервью. — Я очень доволен режиссурой Висконти. Лукино — самый внимательный и чуткий из всех известных мне режиссеров. Он так заботится об актерах, что им кажется, что для него они важнее самой картины. К тому же он великий актер и показывает нам то, что мы должны делать. Так что характеры вырисовываются очень четко. Я никогда не испытывал замешательства, как и все, кто работал с ним, даже непрофессионалы, которых он приглашал с улицы. Меня поражало, как естественно эти ребята себя вели. Я объясняю это не только мастерством Висконти, но и темпераментом страны, темпераментом, который позволяет органично включать в общее дело любого человека, в том числе и того, кто никогда в жизни не видел камеру».

12 мая продюсеры объявили перерыв в съемках на двое суток из-за простуды Висконти, который плохо переносил влажный миланский климат. На дворе стоял зверский холод. Каждые четверть часа ассистенты приносили ему в термосе горячий кофе.

Актеры радуются этому перерыву, как школьники перемене. Ренато Сальватори едет проведать мать. Анни Жирардо летит в Париж по личным делам. Ален же где-то прячется с Роми Шнайдер. Они примирились после недавней ссоры: Роми была обижена на Алена за то, что из-за съемок он не присутствовал на праздновании ее дня рождения, хотя прислал самолетом подарок, на поиски которого ушло пять дней, — старинную клеманку XIII века.

Делону предстояло сниматься в последней сцене боя. Его противник по фильму — шведский боксер, в роли которого на ринг выходил французский профессионал Атали. Для съемок было оборудовано помещение бывшего миланского театра и собрана массовка — более шестисот человек. После размин-

«Знаменитые любовные романы», режиссер Мишель Буарон



«Необычайные истории», режиссер Луи Малль

ки Висконти говорит Алену: «Теперь снимаем!» Щелчок хлопушки, начали. Массовка орет: «Рок-ко... Рок-ко!», и Ален наносит Атали серию ударов. Тот падает. Арбитр считает: «Раз, два, три». Публика подхватывает: «Четыре, пять, шесть». Рев толпы: «Семь, восемь девять». Висконти доволен. Чтобы придать сцене больший реализм, он просит сделать еще один дубль с трех разных точек. В общем, Алену пришлось драться целый матч. У него нет времени на отдых — надо снять еще одну важную сцену. Рабочие уже возводят новую декорацию. Рокко — Делон сидит на приступке, и из его глаз текут слезы. Он объясняет Чиро, что ненавидит бокс, что ему не удается восстановить себя против своих противников. «Это ключевая сцена фильма, ибо она подготавливает жертву, на которую пойдет Рокко, подписав годовой контракт, для того чтобы оплатить долги брата», — объясняет Висконти выдохшемуся и почти невменяемому Алену. Чтобы придать сцене большую реалистичность, актер смачивает салфетку нашатырным спиртом и промокает лицо, но спирта оказывается слишком много, и Делон теряет сознание. Режиссер разгневан — приходится перенести съемку на другой день.

Вспышки гнева не мешали минутам восхищения. Снималась сцена, когда Рокко празднует победу и произносит тост на луканском наречии, с отчаянием и тоской вспоминает родину, страну олив и радуги. На съемочной площадке все были глубоко взволнованы. «Словно загипнотизированный, не скрывая вос-

торга, Висконти смотрел, как бледный Ален произносит свой текст, который срывается с его побелевших губ признанием в подлинном чувстве», — рассказывал Гаэтано Каранчини[1].

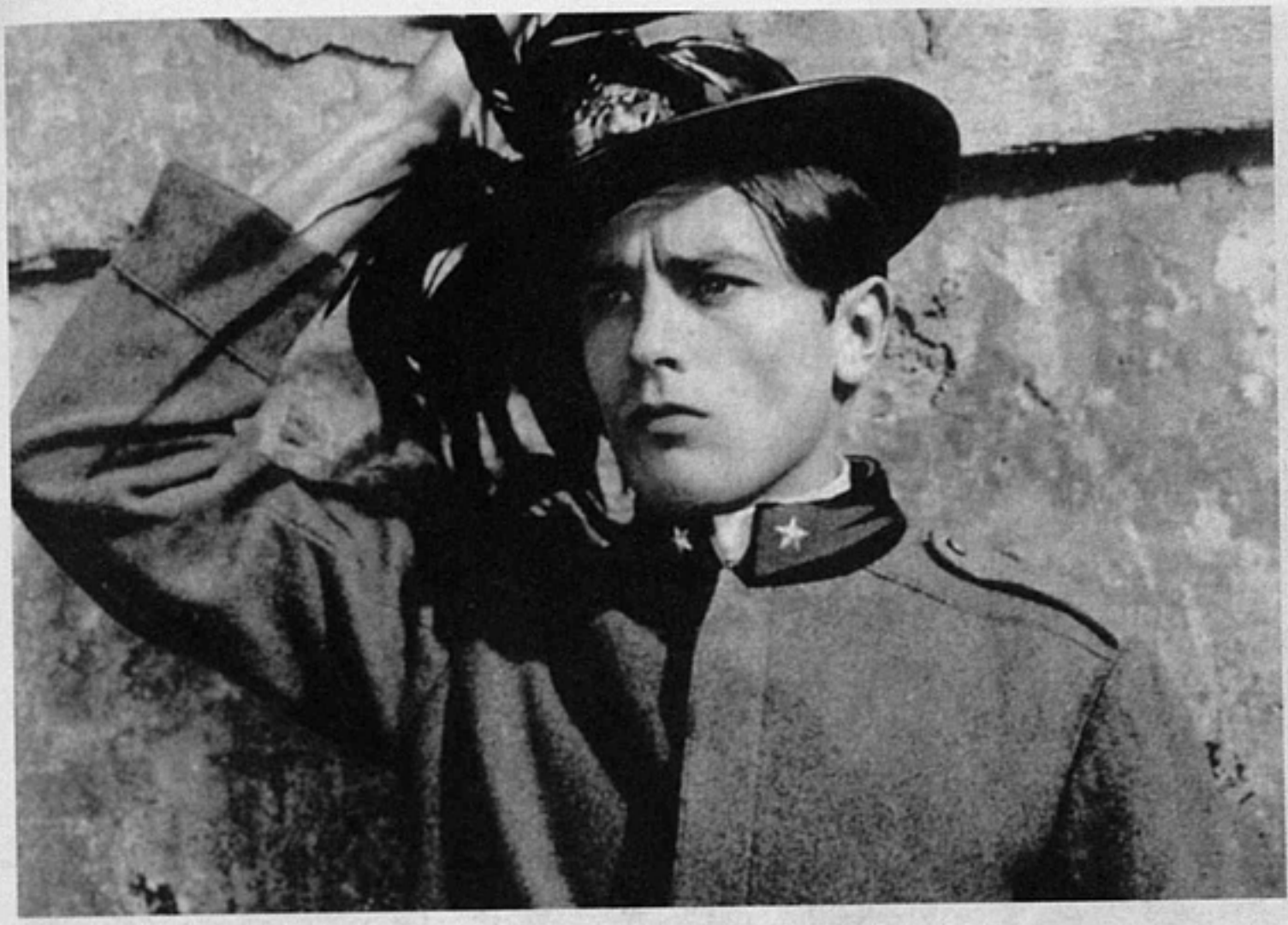
Съемки закончились 4 июня 1960 года. Висконти приступает к монтажу, надо успеть к Венецианскому фестивалю. Режиссер многого ждал от фестиваля и очень огорчился, когда жюри присудило «Рокко и его братьям» вторую по значению премию. Так огорчился, что отказался приехать принять ее.

В Париже премьера назначена на следующий год. Критики жалуются, что не организован предварительный просмотр оригинальной копии. Им не известно, что эта копия урезана на двадцать пять минут. Многие сцены самовольно сокращены. Скажем, сцена, когда Симоне на глазах у Рокко насилует Надю. Делон тоже не скрывает своего разочарования. «В первом варианте сцена изнасилования была длиннее и реалистичнее, что и делало противостояние между братьями еще более страшным, неумолимым и драматичным. Совершив злодеяние, Симоне размахивает трусиками Нади, глумясь над братом: это вызов, это доказательство силы и безнаказанности. Продюсеры изуродовали ключевой эпизод», — говорил Ален Делон в интервью «Франс обсерватер».

Как часто бывает, пресса в оценках «Рокко и его братьев» раскололась. Критик «Фигаро» уничтожил картину в следующих выражениях: «В кинематографическом смысле фильм пустой. Он такой же длинный, как путь через Сахару. В идейном плане он использует миражи и уловки. Нищета в нем показана столь же правдиво, сколь правдивым был бы аскетизм, увиденный глазами сатрапа. Все сделано для того, чтобы иметь повод включить в фильм сцены, которые не могут не вызвать у здоровых людей чувство отвращения». Другие рецензенты, напротив, приветствуют картину, проводя параллели между ней и великими творениями: в связи с «Рокко» называли имена Толстого и Бальзака, Томаса Манна и Достоевского. Многие критики хвалят актеров, особенно Анни Жирардо и Алена Делона, представшего в совершенно новом облике. Это его особенно радует, ибо до сих пор критика подмечала лишь его «симпатичную рожу», впервые о нем пишут как о настоящем актере. «Самое трудное теперь — это удержаться на новой высоте», — мудро замечает Делон.

[1] Один из авторов книги, посвященной фильму, другим был Гвидо Аристарко. — *Прим. переводчика.*

«Бассейн», режиссер Жак Дере



«Какая радость жить!», режиссер Рене Клеман

После съемок Делон и Шнайдер, «самые прекрасные влюбленные в мире», встречаются в квартире Алена на авеню Мессины. А в конце недели сбегают из Парижа в департамент Сена и Марна, где Ален превратил старую усадьбу в комфортабельный загородный дом. Там они отдыхают. Ален тренируется в стрельбе и принимает друзей. В один из дней здесь сталкиваются Джейн Фонда и Франсуа Маркантони. Актер счастлив показать друзьям своих многочисленных собак и собак Роми — Рокко и Кира — и конюшню, где сам ухаживает за лошадьми, среди которых его любимица, кобыла Кантара.

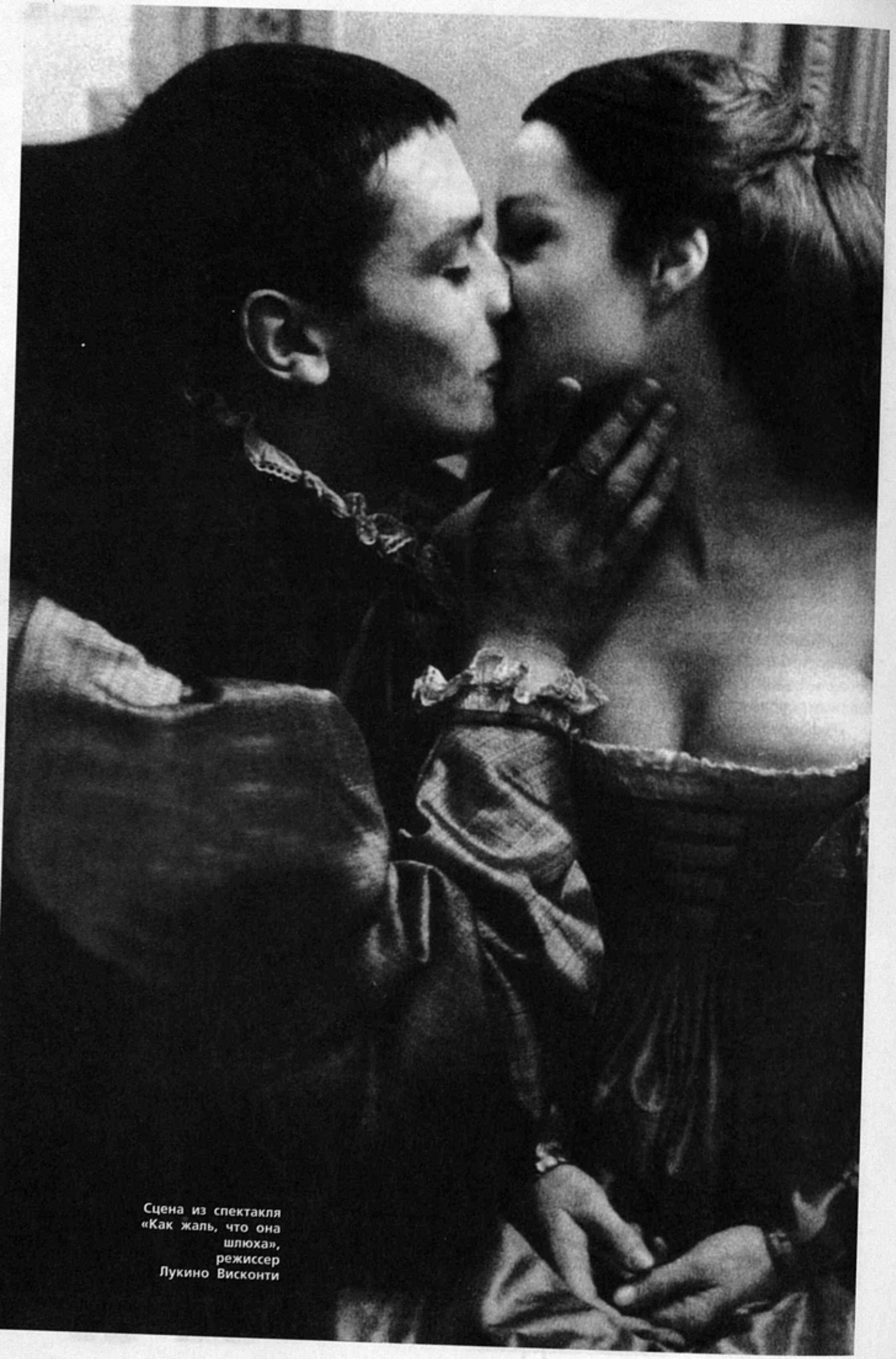
В феврале 1961 года Ален и Роми появляются на обложке журнала «Пари-матч». Это первая обложка актера из тридцати последовавших потом. В журнале отмечается успех новой звезды, подкрепляемый гонораром — двадцать пять миллионов франков за фильм. Пишут о его планах: Делон собирается сниматься в Италии — у Антониони и снова у Висконти. В Италии ему предстоит также работа с Рене Клеманом в картине «Какая радость жить!», которая поначалу называлась «Моя жена воровка». Актера радует то, что фильм будет сниматься в замке Сент-Анджело в Риме, и то, что его партнершей будет Барбара Ласс, о которой злые языки говорят, что ее декольте имеет куда большую глубину, чем ее талант. Барбара — подруга молодого режиссера Романа Поланского. «Он все дни проводил на съемках, жадно наблюдая за работой Клемана, — вспоминает Делон. — Последний не скрывал своего восхищения будущим постановщиком «Ребенка Розмари», франко-польским актером, который вскоре присоединится к «конюшне» импресарио Жоржа Бома».

Глава 7. «Как жаль, что она шлюха»

«Почему убавили свет?» — рычит Висконти. От него, сидящего за режиссерским столиком, ничто не ускользает. Внезапно его глаза загораются. «Эти перила никуда не годятся. Убрать!»

Первая декорация в Театре де Пари изображает дворец из серого мрамора. Вторая — стены Пармы. Город словно раздавлен слишком голубым небом. Джованни — Ален Делон и Аннабелла — Роми Шнайдер готовы начать репетицию.

Висконти уже несколько месяцев репетирует пьесу Джона Форда с намеренно грубым названием «Как жаль, что она шлюха» (в оригинале — «Нельзя ее распутницей назвать»). Ален впервые выходит на сцену, он вложил свои деньги в постановку. Участие в спектакле — вызов, желание доказать, что он не только кино-, но и театральный актер.



Сцена из спектакля
«Как жаль, что она
шлюха»,
режиссер
Лукино Висконти

Проблемы, поднятые в пьесе, способны шокировать современную публику. Речь в «Шлюхе» идет об инцесте, и Висконти хочет, чтобы спектакль стал пощечиной лицемерному и самодовольному обществу, которое обрекает ярких и чувствительных людей на одиночество и унижения. Висконти известен в парижских театральных кругах, он уже ставил здесь «Взаперти», «Антигону», «Трамвай «Желание». Его новую постановку ждут, однако всех смущает распределение ролей. Не рискует ли режиссер, приглашая на обе главные роли — брата и сестры, ставших любовниками, — дебютантов? «Эту пьесу трудно играть, ибо нужны очень молодые, свежие, очень красивые исполнители, — оправдывая свой выбор, говорил в интервью Висконти. — Чтобы зритель понял, почему эти двое потянулись друг к другу. Эта пара идеальных любовников призвана обнажить низменность страстей и глубокую порочность общества. Ален и Роми смогут это сделать, к тому же они действительно выглядят, как брат и сестра».

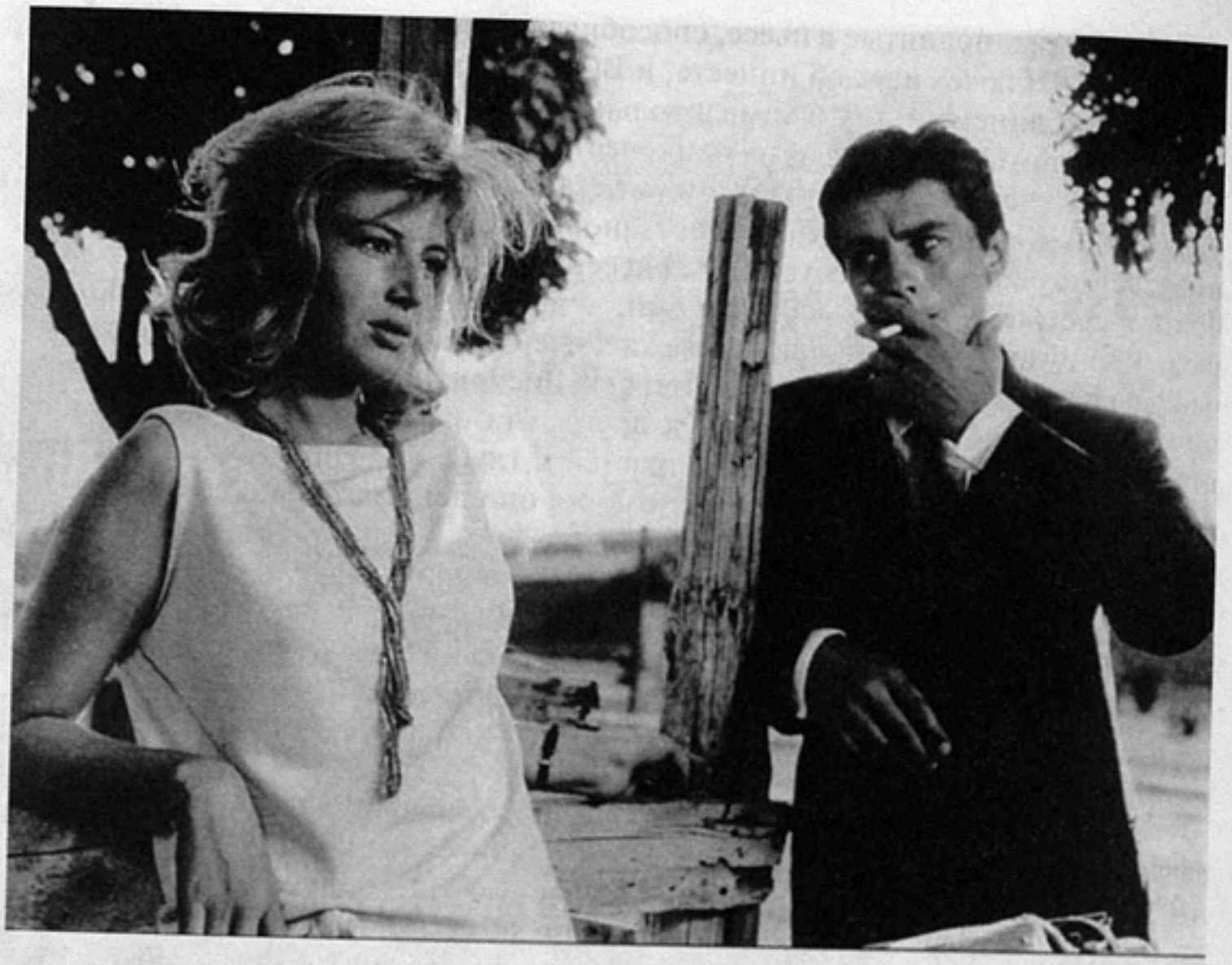
Решение принять участие в постановке было принято Аленом во время съемок «Рокко». О том, чтобы пригласить Роми, поначалу речи не было. А когда Висконти это предложил, Роми испугалась, ведь она никогда не играла на сцене, а тут еще ей предстояло произносить текст по-французски. Но ей так хотелось порвать с образом императрицы Сисси! В конце концов Роми приняла предложение мастера.

В Париже Шнайдер берет уроки фонетики, усиленно занимается дикцией с актером и режиссером Раймоном Жеромом, вопреки запрету Висконти проходит с ним весь текст роли. На первую застольную репетицию Роми и Ален опоздали на четверть часа. Режиссер не скрывает своего недовольства. «Нас встретили ледяным молчанием», — вспоминала много лет спустя Роми. Начинается работа. «Лукино детально выверяет каждую реплику, каждую интонацию, — рассказывает Ален. — Он демонстрирует ту же тщательность в поиске совершенства, которая знакома мне по съемкам «Рокко». Работа с Висконти требовала усилий. Он репетировал с Роми и Аленом бесконечно — сначала в своей гостинице, а когда чувствовал, что они готовы, — на сцене. Неутомимый фанатик, он не замечал, как напряжены у них нервы, как они устали. «Он вообще не понимал, — рассказывает Делон, — как можно уставать в этой профессии». Несмотря на трудности, артист будет с восторгом вспоминать свой первый театральный опыт. «Мне кажется, я многому научился, работая с Висконти. Выйдя на сцену, я понял, что мне надо научиться ходить, двигаться, ведь в кино вместо нас двигается камера. Должен признать, что и теперь я чувствую себя на сцене не совсем на своем месте. Главная сложность для меня — не движение и не диалоги, а необходимость открыться, выплеснуть эмоции, обнажить перед зрителем внутренний мир героя. Я следовал всем указаниям Висконти, ибо он всегда был прав. При этом он уверял меня, что все идет, как он говорил, «от пуза», надо только не бояться самого себя».

Премьера «Шлюхи» была назначена на 8 марта 1961 года. Все складывалось наилучшим образом, но на генеральной репетиции Роми почувствовала недомогание. Вызванный врач констатировал приступ аппендицита. Роми тотчас увезли в больницу, премьеру отложили на три недели.

Вечером 29 марта зал на 1300 мест был полон. Многие знаменитости откликнулись на приглашение Висконти, среди них — Ингрид Бергман, Анна Маньяни, Жан Кокто, Курт Юргенс, Мишель Морган, Ширли Маклейн. Приехала и Магда Шнайдер с сыном Вольфом. Этот знак примирения приводит Роми в восторг. «Мама нервничала больше меня, — вспоминает Роми. — Она переживала этот мой дебют, как свой собственный».

Когда был дан занавес, редкие аплодисменты покрыл свист зрителей. На другой день газеты отразили этот кислый прием. Все обратили внимание на пышность постановки. Самые желчные осудили «фантазии миллиардера» и «показную и вульгарную расточительность», рецензенты возмущались тем, что для Делона был сшит плащ, который обошелся в два миллиона франков. И тем не менее была дана сотня представлений. Роми Шнайдер неплохо выдержала экзамен, не разочаровала ни Висконти, ни Делона. Спустя тридцать лет Ален с благодарностью говорил о своем театральном дебюте: «Ощущая дыхание зала, его подчиненность тебе, испытываешь опьянение. Я обнаружил в большой теа-



«Затмение», режиссер Микеланджело Антониони

тральной семье стиль и хороший тон в отношениях, иерархию ценностей. В кино любой может их навязать, пользуясь своим успехом, популярностью, вкусами публики. В театре главное — талант».

Премьера «Шлюхи» дала повод для возобновления отношений в семье Делона. Ален много лет не видел отца. В тот вечер Фабьен пришел в антракте за кулисы, чтобы расцеловать сына. Актер испытал огромное волнение, ему даже показалось, что он не сможет вернуться на сцену. Потом они будут не раз встречаться, хотя Ален всегда ощущал пропасть между собой и отцом. «Я нахожу это ужасным, — сетует артист. — Он говорит со мной так, как любой уличный прохожий, который тешит свое тщеславие общением со звездой». Отношения с отцом приносят Делону настоящие страдания, и он о них редко говорит в печати. Раскрывал ли он свою душу Роми, которая тоже была лишена отца?

Планы на 1961 год остаются в силе: молодая пара собирается узаконить отношения. Но когда Делону задают вопросы о предстоящей свадьбе, он сердится. «Это касается только нас!» — кричит он журналистам и приятелям. Иногда он играет с собеседником, спрашивая: «А кто вам сказал, что мы с Роми не женаты?» и показывая витое обручальное кольцо, которое носит на левом мизинце. Такое же кольцо с гордостью показывает всем и Роми. Ален не устает повторять, что примером для него остается пара Симона Синьоре — Ив Монтан, он восхищается каждым из них и их союзом. О том, чтобы создать семью, он заявит много позднее. Прежний красавчик из парижского пригорода отдает себе отчет в том, что изменился под влиянием Бома, Роми и Висконти. Если прежде он разговаривал на языке улицы, то теперь изъясняется весьма изысканно. Если прежде слушал только популярную музыку, то теперь увлечен Моцартом, Бахом и итальянской оперой. Если раньше носил лишь кожаные куртки, то теперь одевается строго и элегантно. Глянец? Возможно. Ибо характер «нового» Делона не слишком отличается от того, к которому успели привыкнуть окружающие. «Делон либо страстно любит, либо столь же яростно ненавидит», — говорит один из его близких друзей.

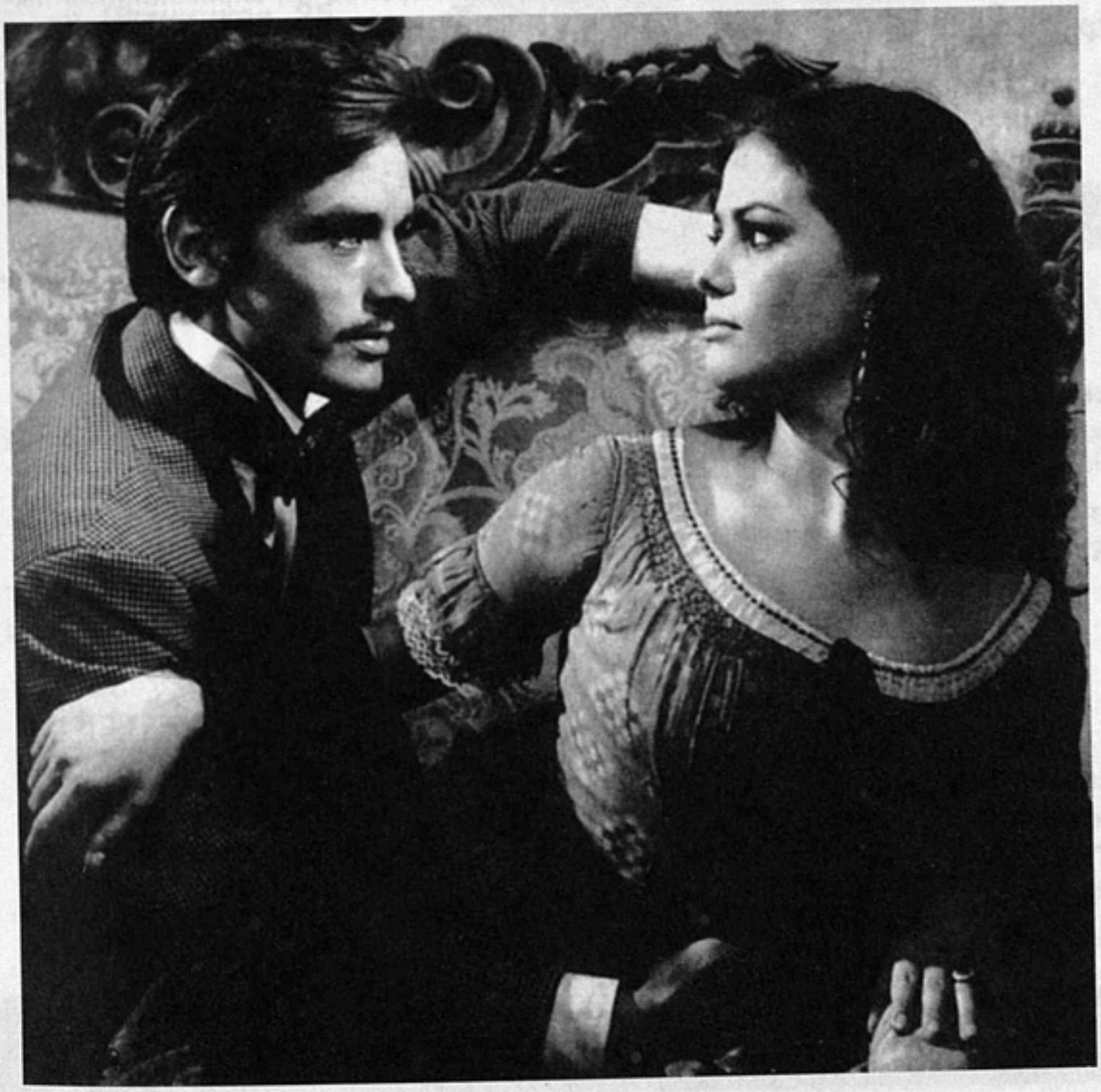
В своих профессиональных планах актер амбициозен: он намерен сниматься в двух фильмах в год. При одном условии — у лучших режиссеров. В ближайшие два года предстоят съемки в картине Микеланджело Антониони «Затмение» и в новой ленте Висконти «Леопард». Но перед тем как отправить-

ся в Италию, Делон соглашается сняться в «Знаменитых любовных романах» — фильме, состоящем из нескольких новелл. Неделя съемок с суперзвездой французского кино Брижит Бардо — кто может устоять перед таким предложением?..

ББ призналась, что Ален Делон не принадлежал к тому типу мужчин, которые ей нравятся. Суперзвезда даже находит его занудой. Может быть, Ален слишком развязен в роли герцога Альбера, который должен ее забавлять?

«Знаменитые романы» — второй костюмный фильм актера. Интрига разворачивается в Баварии XV века. Герцог Альбер (Ален Делон), единственный сын герцога Эрнста (Пьер Брассер) и наследник трона, влюблен в прелестную Аньес (Брижит Бардо), дочь брадобрея. Он отказывается от навязанной ему невесты и вопреки воле Эрнста тайно женится на Аньес. Поддержанный народом, Альбер готов выступить с оружием против отца. Последний выкрадывает Аньес. Приговоренную к смерти за колдовство молодую женщину с камнем на шее сбрасывают в реку. В последний момент появляется Альбер, который ныряет вслед за женой, чтобы ее спасти. Однако течение уносит их обоих. Съемки длились неделю.

Брижит Бардо в своих воспоминаниях хлещет партнера, словно хлыстом. Правда, звезда признается, что во время съемок настроение у нее было ужасное, ведь ради фильма ей пришлось бросить любимых животных, с которыми она так счастлива на вилле «Мандраг» в Сен-Тропе. «В первые дни я приезжала на студию расстроенная, со спутанными волосами, с черными очками на носу. Всегда сильно опаздывала, — рассказывает актриса в своей книге. — Делон раздражал меня, он был озабочен лишь блеском своих голубых глаз и своей мордашкой и не обращал никакого внимания на партнершу». А Франс Рош, жена автора сценария, рассказывает, что Ален из кожи лез, чтобы соблазнить ББ. Тщетно. Внимание актрисы было привлечено к «паре фиолетовых глаз великолепного мужчины, обладателя прекрасного лица и прекрасного тела», — к акте-



«Леопард», режиссер Лукино Висконти

ру Пьеру Массими, игравшему слугу героя. «Поскольку Ален никогда не смотрел мне в глаза во время любовных сцен, а подставлял их под софит, который был направлен мне в спину, то я поступала точно так же, адресуя пламенные взгляды его слуге, он, надо сказать, отвечал мне тем же, — вздыхает звезда и не без юмора резюмирует: — Это было дивно! Делон говорил о своей любви софиту, а я его слуге! Стоит ли удивляться, что, несмотря на диалоги Жака Превера, фильм вышел никуда не годным».

Ситуация была не лишена комизма, вспоминает Франс Рош. По ее мнению, Ален Делон оказался уязвлен в своей гордыне и старался всем угодить. «Он делал подарки, пытался всех очаровать, так что это начинало смущать группу. Было очевидно, что, заискивая, он хотел любой ценой добиться признания. Вероятно, этот парень получил уже столько пинков под зад, что у него была потребность всем понравиться».

Фильм был встречен критикой весьма враждебно. «Франс суар» написала, что «это просто недопустимое расточительство — собрать в картине столько звезд ради четырех глупейших историй... Следует решительно выступить против подобного презрения к публике».

А Делон после короткого отдыха с Роми в Монте-Карло в июне 1961 года отправился в Италию к Микеланджело Антониони, который задумал «Затмение», последнюю часть трилогии, начатой «Приключением» и «Ночью». Партнерами актера будут Моника Витти и Франческо Рабаль.

Съемки, запланированные на два месяца, начались в середине июля. Импресарио Делона арендовал для него частный особняк под названием «Вилла Париоли». Здесь Ален и Роми продолжают переживать свою любовную идиллию. Висконти пригласил Роми в свою новую картину — новеллу «Работа» в фильме «Бокаччо 70». Сценарий основан на новелле Мопассана, которая очень нравилась актрисе. Она играет роль властной и холодной аристократки. Как и в Париже во время репетиций пьесы Форда, ее отношения с гениальным режиссером отмечены инцидентами, намеренно им спровоцированными. «Висконти считал, что в моих интонациях недостает презрения. Я была с ним не согласна. Начался спор. Внезапно он заорал: «Ты сделаешь именно так, как я хочу!» Все это происходило в присутствии Алена», — рассказывала Роми. Она подчинилась, Висконти был доволен. «Он улыбнулся, подмигнув Алену, словно говоря: «Вот как надо с ней обращаться. Тогда она подчиняется». Я зарычала от гнева. В течение трех дней я разговаривала с ним лишь о самом необходимом. Лукино понял мое состояние. По окончании съемок он пригласил меня к себе. И после ужина мягко взял мою руку и надел на палец кольцо своей матери».

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

ДКС
(Департамент консульской службы)
Неопалимовский пер., 12
тел. 244-3890

Магазин «Мир печати»
ул. 2-я Тверская-Ямская, 54
тел. 978-5047

МПТР
(Министерство по делам печати и телерадиовещания)
Страстной б-р, 5
тел. 209-5033
ул. Пятницкая, 25
тел. 950-6765

Магазин
«Паолина»
ул. Бол. Никитская, 26
тел. 291-6515

Кинотеатр «5 звезд»
ул. Бахрушина, 25

РИА Вести
Зубовский б-р, 4
тел. 201-8388

Магазин
«Молодая гвардия»
ул. Новослободская, 14/19, стр. 4
тел. 972-0541

Магазин
«Ad Marginem»
1-й Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951-9360

Магазин
«Книги. Канцтовары. Игрушки»
ул. Академика Варги, 1
тел. 424-5022

Кинотеатр «35 мм»
ул. Покровка, 47/24

Магазин
«Летний сад»
Отд. “Новая книга”
ул. Бол. Никитская, 46
тел. 290-0688

Магазин ОГИ
Потаповский пер., 8/12
тел. 927-5609
ул. Пятницкая, 29/8
тел. 951-7596

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

Снимайте

фильмы, ТВ сериалы, музыкальные и
рекламные клипы в

Латвии Литве Эстонии

ARKOGINTS

компания по аренде киносъемочной техники
при поддержке VANTAGE FILM GmbH, Германия
www.arkogints.com

П Р Е Д С Т А В И Т Е Л Ь С Т В А

РИГА
Sporta iela 15
Riga, LV 1013
Latvija
Тел.: 00 371 9235179
Факс: 00 371 7914344
e-mail: bgints@hotmail. com

ВИЛЬНЮС
Latvių 66-8
Vilnius, LT 2004
Lietuva
Тел.: 00 370 69820732
Факс: 00 370 52637782
e-mail: donatas@kinokomanda.lt

ТАЛЛИНН
Tartu mnt. 80
Tallinn 10112
Eesti
Тел.: 00 372 56646725
Факс: 00 372 6014700
e-mail: arkogints@hot.ee

S U M M A R Y

Conversation of poets about film-trading
Round Table Talk on the problems of technologies, distribution and market values of domestic animation. Contributors: animators.

Nina Tsyrkun
Cold in Europe
Coverage of Berlin International; preface for a set of stuff.

Nina Tsyrkun
Life on credit
Review of Stephen Daldry's THE HOURS (USA).

Stephen Daldry:
«It's a film about hard decisions»
Interview taken by Stas Tyrkin.

Anjelika Artyukh
Emperor and Hero
Review of Yimou Zhang's THE HERO (China — Hong Kong)

Anton Dolin
Chéreau's nature
Review of Patrice Chéreau's SON FRÈRE (France).

Zara Abdullayeva
Fear and trembling
Review of Lone Scherfig's WILBUR WANTS TO KILL HIMSELF (Denmark — France — Great Britain).

Stas Tyrkin
Hours
Review of Spike Lee's 25th HOUR (USA).

Victoria Belopolskaya
Cinderella's farewell to her shoe
Review of Wolfgang Becker's GOODBYE, LENIN! (Germany).

Dmytry Desyaterik
Optics from the curb
Review of Michael Winterbottom's IN THIS WORLD (Great Britain).

Nina Tsyrkun
A beautiful mind
Review of George Clooney's CONFESSIONS OF A DANGEROUS MIND (USA).

Natalya Sirivlya
Between arthouse and series
Review of Alexandre Khvan's CARMEN (Russia).

Lev Anninsky
A burning sky
Mini reviews of Vera Storozheva's A SKY. A PLANE. A GIRL (Russia) and Nikolai Lebedev's STAR (Russia).

Natalya Ryazantseva
A go-out to theatre
On mutual spectators' impressions.

Dmytry Kharitonovich
Lecture 6. Should one step on a moth?
The concluding lecture on history in Subjunctive Mood.

Alexei Gus'kov:
«I respect any labour»
Conversation with the actor busy in TV-series and cinema taken by Elena Kutlovskaya.

Larisa Malyukova
Maria Muat's toy stories
Portrayal of the animator.

Andrey Khrenov
Colors of rainbow for an unsophisticated eye
In memoriam of Stan Brakhage.

Natalya Sirivlya
Served separately
Coverage of the festival devoted to screen adaptation (Gatchina-2003).

Zoya Kosheleva
Melted circle
On three documentaries with unique characters.

Dmytry Golynko-Volfson
Culture of sexual service and crisis of irony
On some tendencies in contemporary French cinema and literature.

Irina Poluekhtova
Tele-menue card: à la card or table d'hote?
Practice of programming in Russia and France.

Valery Ogorodnikov:
«Filmmaker is not a profession»
Conversation delivered by Tamara Sergeyeva.

Roman Polansky:
«I try to do everything in the easiest way»
Lessons on directing.

Vladimir Sinelnikov
By heart
Remembrance of the documaker on his work in Chernobyl, about Andrey Sakharov and dissidents.

Bernard Viole
Secrets of Delon
The concluding installment of the book — on co-work with Luchino Visconti.

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Министерство культуры РФ,
Служба кинематографии,
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Нина Зархи, Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян, Татьяна Иенсен, Елена Карташова, Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 21.05.03. Подп. к печати 16.06.03
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 19,12
Заказ 179. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6751
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Журнал издается при поддержке телеканала СТС

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2003

БЮРО-66

Загляни в мир кресел

EUROSEATING
International S.A

ТЕАТРЫ
КОНФЕРЕНЦ-ЗАЛЫ
КИНОТЕАТРЫ

Argentina

Bogart

Montreal

Montreal Elite

Montreal Confort

Capitol

NEWS

Roma Confort

Кресла для фойе

Roma

Мебель для кинотеатров
концертных и конференц-залов
фойе, видеозалов

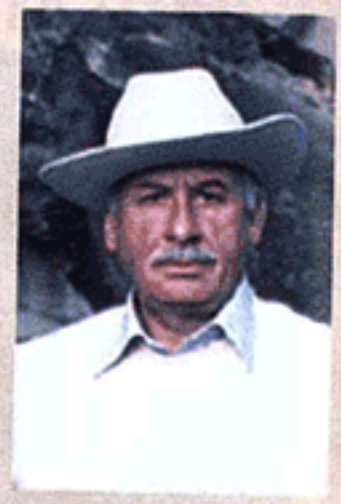
Москва, Варшавское ш. 42, тел/факс (095) 967-1277
www.buro66.ru gazeta.buro66.ru mebel@buro66.ru

R·U·S·C·I·C·O

ПРЕДСТАВЛЯЕТ НА DVD

№18159

Фильм Сергея Параджанова и Давида Абашидзе



Легенда о Сурамской крепости

Я знаю, что моя режиссура охотно растворяется в живописи, и в этом, наверное, её первая слабость и первая сила: и мне доступнее всего та литература, которая по сути своей – преображённая живопись.

Сергей Параджанов

Я видел «Легенду о Сурамской крепости» в Тбилиси и сразу сказал, что это шедевр. И последние четыре месяца её показывают в Риме: нельзя попасть, хотя Италия избалована кинематографом.

Тонино Гуэрра

В храме кино есть изображение, свет и реальность, Сергей Параджанов был мастером и хозяином этого храма.

Жан-Люк Годар

RUSSIAN CINEMA COUNCIL

Эксклюзивный дистрибьютор в странах СНГ и Балтии
тел: (095) 107 57 00/20/30/40
факс: (095) 788 10 96
web-site: www.ruscico.com

«Часы»

Режиссер Стивен Долдри

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы Л.АННИНСКОГО, О.АРОНСОНА, Д.ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОНА, Б.ГРОЙСА, О.КОВАЛОВА, Е.КУТЛОВСКОЙ, Т.МОСКВИНОЙ, Н.РЯЗАНЦЕВОЙ, Н.СИРИВЛИ, Е.СТИШОВОЙ, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Насилие на экране: эстетика, этика, социология
Долби-революция в кинопрокате

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«РУССКИЙ КОВЧЕГ» Александра Сокурова
«ИДИОТ» Владимира Бортко
«ДАЖЕ НЕ ДУМАЙ!» Руслана Бальтцера
«БАНДЫ НЬЮ-ЙОРКА» Мартина Скорсезе
«ТЕЛЕФОННАЯ БУДКА» Джоэла Шумахера

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ
ЮРИЙ АРАБОВ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ЭЛЬДАР РЯЗАНОВ
ГАСПАР НОЭ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Подходы к логике ненасилия
Потлач с Солнцем

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Насилие в Интернете

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

ЕВГЕНИЙ ЦЫМБАЛ
ЮРИЙ НОРШТЕЙН
КЛОД ШАБРОЛЬ

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Воспоминания о Леониде Гайдае
Письма Наталии Рязанцевой Илье Авербаху

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Генри Миллер. БЕССОННИЦА
Клод Лелуш. БАЛОВЕНЬ СУДЬБЫ

Индекс 70402